Zet
sztuka kultura sprawy społeczne

ROK I NR. 16 — DWUTYGODNIK POD REDAKCJĄ JERZEGO BRAUNA — WARSZAWA DNIA 15 LISTOPADA 1932 R. — CENA 50 GR.

Atakujemy Boya

Tytuł tego artykułu powinien właściwie brzmieć (dla ścisłości): Dlaczego atakujemy Boya? — wyjaśnienie to bowiem jest przedmiotem poniższych rozważań. Uważamy wyjaśnienie to za konieczne. W polskiej umysłowości współczesnej, bez względu na światopoglądy, obozy i stronnictwa, panuje tak wielki bałagan, tak potworne pomieszanie pojęć, że logicznie myślącemu obserwatorowi trudno się zorjentować, kto, o co i z kim walczy? Ten chaos, ten — jak powiada wieszcz — „nieporządek miły" ma wprawdzie swój urok, my jednak wolimy być pedantyczni. Precyzja taka w określeniu swojego stanowiska i punktu wyjścia ma wiele dobrych stron: najważniejszą z nich jest obwarowanie się z góry przeciw możliwym nieporozumieniom.

Pytamy więc naprzód: dlaczego? Czytelnicy „Zetu" pamiętają niewątpliwie, że — w naszem mniemaniu — pytanie to odnosi się do pojęć przyczyny i celu.

A więc precyzujemy odrazu na wstępie:

1) Przyczyna naszego ataku? — Szkodliwy wpływ Boya na polską umysłowość współczesną.

2) Cel naszego ataku? — Planowe zlikwidowanie Boya.

Zarzuca nam się bardzo często obietnice i szumne zapowiedzi, których realizacja jest trudna i problematyczna. Na tle tej taktyki zarysowała się niejednokrotnie różnica nawet w łonie redakcji „Zetu". Jednakowoż od linji tej nie odstąpimy, i to z trzech względów:

1) Ponieważ jesteśmy pedantami i w naszem rozumieniu, zapowiedź, wstęp i dyspozycja poprzedzić musi wykonanie (wzgląd teoretyczny);

2) ponieważ zapowiedź dopinguje uwagę czytelnika i stawia go w pozycji wyczekującej, z otwartemi uszami (wzgląd praktyczny):

3) ponieważ narzuca nam samym postulat trzymania się wytyczonej linji, nieodbiegania od tematu i doprowadzenia rozpoczętej sprawy do końca — w imię celowości i porządku (wzgląd teleologiczny).

Lubimy porządną robotę. Oto wszystko. I może to właśnie tak mobilizuje przeciwko nam chorążych nadwiślańskiego bałaganu.

Czy dostrzegamy t. zw. „problem Boya?" (wyrażenie „Gazety Literackiej"). Niewątpliwie. Karol Irzykowski twierdzi wprawdzie, że Boy wcale nie jest problematyczny (a ten wyjątkowo myślący krytyk i publicysta zazwyczaj ma rację): jednakowoż rozległość terenu działalności Boya, jego ekspansja, a przedewszystkiem jego wciąż rosnący wpływ na masy inteligencji i pseudo-inteligencji — każą przyznać temu zjawisku rangę problemu.

Aby uniknąć nieporozumień i kłótni o rzeczy nieistotne, odrazu na wstępie zaznaczamy, że nie powoduje nami fanatyczna nienawiść do Boya, ani zaślepienie ideologiczne, ani rewolucyjność, ani wstecznictwo: że nie negujemy dużych zasług Boya w literaturze, przedewszystkiem w dziedzinie przekładów, jego niezwykłej pracowitości, nerwu publicystycznego, talentu rozdrażniania, a więc i budzenia ze śpiączki naszej opinji publicznej.

Ze względu na te zalety należałoby zostawić go w spokoju, gdyby nie istna elefantiasis jego ambicyj i jego wpływu, sprawiająca, że to, co mogło być zjawiskiem dodatniem, stało się jakąś anormalną, rakowatą naroślą na polskiem życiu kulturalnem, społecznem i umysłowem. Boy wylał już poza brzegi wartkiej, sympatycznej rzeczułki, rozprzestrzenił się w jeziora i trzęsawiska, w zalewy stojącej wody w tysiącach mózgów polskich, przesyconych nadmierną ilością jadowitych bakcyli i wydzielających przeto wyziewy bagniste i niezdrowe. Zgubiła się gdzieś proporcja między istotnym poziomem inteligencji Boya, a rozmiarami wpływu, jaki zaczął wywierać. W dodatku z biegiem czasu zaczął on zmieniać się na gorsze: stępiał, spłyciał, zmanierował się. Stał się poszukiwaczem skandalów, plotkarzem i anty-intelektualistą, schlebiając demagogicznie niskim gustom tłumu. Doszło do tego, że dziś uważać go można za symbol literatury upadku, o której pisaliśmy w ostatnich numerach „Zetu".

Przekleństwem demagogji jest to, że cugle rozkołysanego przez nią tłumu, nie dadzą się utrzymać w rękach. Trzeba albo puścić je wolno, zaprzestając zabawy, albo też pójść bezwolnie za ślepą siłą, która nas pociąga. W takiem położeniu znajduje się dzisiaj Boy-Żeleński. Na ustąpienie z placu nie pozwoli mu już sama ambicja i satysfakcja popularności, którą żal utracić: trzeba więc grać va banque dalej.

Boy stał się swego rodzaju upiorem rzeczywistości polskiej. Przemawiać mu do rozumu, byłoby już chyba daremne. Trzeba go wykorzenić. Jest to operacja bolesna, ale konieczna. Sądziliśmy, że zrobią to inni, więcej od nas żywiący dla Boya niechęci i wzgardy. Ale przekonaliśmy się, że robią to niezręcznie, chaotycznie, czasem nawet niesprawiedliwie. Walka z Boyem, toczona oddawna na łamach prasy różnych odcieni i na rozmaitych frontach, była przeważnie dotąd bijatyką, partyzantką, użeraniem się ząb za ząb, wymyślaniem bez argumentów, jednem słowem: typowym polskim bezplanowym bałaganem.

W swej przedmowie do „Rozprawy o metodzie" Descartes'a (Bibljoteki Boya tom 45-ty) Boy zachwyca się francuską metodycznością, ścisłością i precyzją. Imponuje mu też lekkość, z jaką myśl francuska żongluje stupudowemi ciężarami trudnych pojęć i problemów. Tę lekkość i metodyczność radby on sam stosować wszędzie.

Czem kto wojuje, od tego ginie. Co do lekkości, to nie jesteśmy jej zwolennikami (w nauce lubimy się trudzić!) — ale zato obiecujemy Boyowi metodyczność i precyzję. Weźmiemy go na stół operacyjny uczciwie i troskliwie, opukamy go starannie, przyłożymy ucho do jego serca, zakołatamy do głowy. Nie pominiemy niczego, zadamy sobie wiele rzetelnego trudu. Postanowiliśmy bowiem zanalizować go wedle wszelkich zasad systematyki naukowej, pokratkować jego jaźń i ponumerować jej części, wogóle zlikwidować go planowo i bez reszty.

Czy nam się to uda? Nie przesądzajmy wyników. W każdym razie nikt nam nie będzie mógł zarzucić ani powierzchowności w traktowaniu problemu, ani nieszczerości intencyj.

Aby zaś uchylić z góry zarzut, czy raczej rozwiać przesąd, że nie należy atakować Boya nawet za jego błędy, gdyż akcja jego jest społecznie dodatnia i potrzebna — zaznaczamy co następuje: — **Ani walka z klerykalizmem, taka jak toczy ją Boy — ani radykalna, wolna myśl społeczna w typie Boya — ani boyowska akcja odbronzowywania — nie są współczesnej Polsce na nic potrzebne.**

Dlaczego? — Bo:

1) „Nacisk frontu klerykalnego" jest złudzeniem. Polska jest powierzchownie religijna i powierzchownie katolicka, głęboko pojęte problemy religijne nie obchodzą tu nikogo. Ciemnota kleru nie jest wcale u nas większa od ciemnoty społeczeństwa świeckiego, a nawet t. zw. elity intelektualnej. Ale gdyby nawet fanatyczny klerykalizm był u nas podobny, jak w Hiszpanji (czego wcale niema) — to usunąć go może tylko głębokie odrodzenie myśli religijnej, heroizm moralny i trud intelektualny elity, uczciwa walka o **nowego człowieka**. Demagogiczne użeranie się o szczegóły, ustawy i tradycje, których kler z urzędu swego bronić musi — prowokuje tylko rozdrażnienie i kontr-demagogję wśród mas z jego strony. Bezmyślny klerykalizm pierzchłby sam wstydliwie przed światłem prawdziwego odrodzenia duchowego społeczeństwa polskiego, a lepsze jednostki z pośrod duchowieństwa przyklasnęłyby mu same. — Wniosek: Sam Boy i jego boyówka szturmowa stwarzają w Polsce przez swą niezręczną akcję klerykalizm.

2) Taka wolna myśl, taki fanatyzm antyklerykalny, taki materjalistyczny radykalizm z całym bagażem freudyzmu i temu podobnej metafizyki płciowej — nie jest już dziś potrzebny ani Polsce, ani wogóle światu cywilizowanemu. Ta wolna myśl społeczna bankrutuje na całej linji. Ona właśnie jest przyczyną upadku filozofji, spłycenia religji, zburzenia etyki obywatelskiej, rozkładu i bezsiły umysłowości współczesnej wobec wielkich problemów historji. Ten hałaśliwy, prymitywny radykalizm rozwalił wszystko, nie stawiając nic, absolutnie nic, na czemby można oprzeć przebudowę człowieka i świata. Ta negatywna i destrukcyjna postawa umysłu wobec rzeczywistości, doprowadziła do tego, że dziś lecimy na oślep ku przepaści. Ludzkość chce dziś idei, prawdy, autorytetu, chce oprzeć roztrzęsioną galaretę swego życia na jakichś niewzruszonych absolutnych podstawach.

Gdyby lewica, gdyby wolna myśl społeczna zwróciła się na serjo ku wielkim problemom wiedzy, rozpoczynając swą działalność od przywrócenia równowagi intelektualnej i moralnej świata i od budowy nowego doskonałego człowieka — godna byłaby szacunku i poparcia. Ale Boy i jego adherenci odwołują się do narządów seksualnych, zamiast do rozumu — czyli, że zamiast nowego człowieka — tworzą w nas nowożytne **zwierzę**.

3) Nie przyda się nam na nic „odbronzowywanie" genjuszów przez wywlekanie na światło dzienne ich słabostek, zboczeń i perypetyj życiowych. Boy pokazuje nam to, co w nich było ze zwierząt — my chcemy **żywych ludzi**. Aby naprawić to co zrobili profesorowie i historycy literatury, mumifikując i zakłamując Mickiewiczów, Słowackich, Norwidów, zabijając w nich bezpłodnem komentatorstwem człowieka i dzieło — trzeba postępować wręcz przeciwnie, niż Boy: Nie zniżać ich demagogicznie do tłumu, lecz targnąć się w górę, odsłonić całą ich spontaniczną olbrzymiość i odkryć społeczeństwu tę pełnię człowieczeństwa, jaka w nich żyła.

Boy robi wszystko — lecz **na wspak.** Zupełnie jak chochoł z „Wesela". Dlatego **uważamy za konieczne** zlikwidowanie Boya.

—o—

Artykuł ten jest wstępem do całego cyklu artykułów, rozważających systematycznie „problem Boya".

Eugenjusz Małaczewski

(W dziesięciolecie zgonu)

Dziesięć lat — niedługi to czas. W życiu narodów, w kształtowaniu się epok historycznych dziesięciolecia są zaledwie fragmentami, chyba, że zawrą w sobie jakiś przełom, kataklizm, raptowną przemianę. Tak samo rzecz się ma ze sztuką. Ars longa vita brevis. Możnaby rzec dosadniej jeszcze: ars aeterna. Dlatego zdawałoby się, że w dziesięć lat po zgonie poety, w te dziesięć lat, które przelatują jak błyskawica, nie czas jeszcze na „jubileuszowe" wspomnienia. Że perspektywa to zbyt bliska, by wolno było zająć z niej spokojną postawę krytyczną, sądząc człowieka i dzieło. Że postać zmarłego zbyt wcześnie powleka się skorupą z bronzu, czy spiżu. I że nie sposób jeszcze ocenić, co w tej twórczości było pięknem niespożytem, a co manierą.

Istotnie maniera, modny styl, czy też t. zw. technika wiersza, panująca wszechwładnie w danym okresie jest największą przeszkodą dla krytyka, który fizycznie i psychicznie tkwi jeszcze w atmosferze swego czasu, nie mogąc się z pod jej ucisku wyzwolić. Ten snobizm formy, czy nawet treści, przesłania jak mglisty tuman samą istotę metafizyczną sztuki, czyniąc kryterjum oceny estetycznej „modę", rzecz nader kapryśną i zmienną, podczas gdy właśnie odrębność, indywidualność i wynalazczość decydują o ważności i natężeniu aktu twórczego. Krytyk albo krzywi się lekceważąco: „tak się już dziś nie pisze!", albo purpurowieje z oburzenia: „tak się nie pisze dzisiaj (jeszcze!)". Stąd częste omyłki: krytyk nie umie niekiedy odróżnić passeisty od prekursora, a więc tego co już było, od tego co dopiero będzie. Zato przeciętna dnia dzisiejszego budzi uśmiech wygodnego zadowolenia. To takie znane, to brzęczy w uchu tak współcześnie. To napewno jest piękne.

Okrucieństwo modnej maniery zabiło już niejednego, aby otworzyć mu drogę do sławy dopiero po śmierci. Ale dla takich rewizyj potrzeba dalekiej perspektywy, wielu dziesięcioleci.

Dlatego dla uczczenia dziesięciolecia zgonu poety, forma „wspomnienia" bywa najwygodniejsza i używana najczęściej. Pisze się wtedy ładną impresję, podcieniowaną rysami melancholji jakby się jeszcze chyliło w zamyśleniu głowę nad świeżą trumną. Prócz poetycznej rozlewności, dba się jeszcze i o wzniosłość. Analiza utworów odkładana bywa na później. Zato życiorys przykuwa uwagę krytyka. Obawa przed surowością kryterjów estetycznych (de mortuis nihil nisi bene!) każe przejść powierzchownie ponad całokształtem dzieła, prześlepiając przytem nietylko wady, ale i najgłębsze wartości pozytywne, które czas byłby już wyłuskać na światło dzienne.

Nie obiorę tej formy, pisząc o Eugenjuszu Korwin - Małaczewskim w 10-lecie jego zgonu. Życiem tego człowieka, krótkiem, ale już bujnem, aż przelewającem się od zdarzeń i przygód, nie zajmę się wcale (wiemy wszak wszyscy, że dzieciństwo spędził na Ukrainie, a lata młodzieńcze w zawierusze bolszewickiej, w odyssei Kaniowa i Murmania, w bojach polskich 1919 — 20 roku — i że śmierć zabrała go, gdy zaczynał dopiero dojrzewać wewnętrznie, skupiając uwagę już nie na zgiełku zjawisk, ale na samym sobie w studjach filozoficznych szukając sensu rzeczywistości). Nie będę też zakłamywał się „jubileuszowo", wyolbrzymiając to co nieistotne i chwaląc to, co na chwałę nie zasługuje wcale. I tak nie zamierzam przeceniać prężności twórczej utworów Małaczewskiego (tak bardzo nielicznych i młodzieńczych), ani też ich wartości formalnej, która dzisiejszym poszukiwaczom wyrazu poetyckiego napewno niczem nie zaimponuje. Chcę podkreślić tylko te elementy poezji Małaczewskiego, które ukazują nam jego postawę metafizyczną, tak znamienną dla wszelkiej twórczości polskiej z ducha, a nieodzowną dla zetknięcia twórcy z transcendentalnem źródłem fenomenu estetycznego. Interesuje mnie **człowiek**, ten, który pod mundurem młodziutkiego „lwa północy", murmańczyka, bohatera przygód pławiącego się w mnogich kształtach zewnętrzności, a także w błyskotliwych, powierzchownych (rzekłbym!) triumfach literackich — rósł i przetwarzał się wewnątrz, przechodząc w błyskawicznej ewolucji od awanturniczej lekkomyślności młodzieńczego rozpędu — do idei Polski dziejowej, a poprzez nią do Boga i do wszystkich najistotniejszych problemów metafizycznych, jakie wyłaniają się przed każdą duszą ludzką, zdolną do przekroczenia szranek przeciętności porywem mesjanicznego żaru. W tej bowiem sferze przeżyć, tam gdzie bliski już śmierci poeta — wielbiciel Hoene - Wrońskiego i Norwida — począł się łamać z obowiązkiem człowieka wobec rzeczywistości, zapładniał się już w nim wieczysty prometeizm polski, wraz z dwoma swemi charakterystycznemi cechami: 1) świadomością ducha dziejów i misji historycznej narodów, 2) postawą profetyczną (proroczą). Wzniosła, triumfalna w swej żałobności tragiczność Losu Polski, która tak straszliwie obnażyła się oczom Wyspiańskiego, zakołatała już do duszy tego młodzieńca, którego tragizmem było to, że zyskał sławę, zanim stał się jeszcze **poetą**, a umarł, gdy poeta w nim się narodził.

— — — — — — — — —

„Tragiczna jesteś POLSKO...
Refrenem twej historji
Cecora jest odwieczna.

Pobrzęk tego bronzu słychać w wielu jego wierszach, najwyraźniej jednak w „Pieśni o polskiej współczesności", w owej wizji Rycerza, co w stali cały i w miedzi jest „wielkiej postawy; milczy; dłonią w żelazie nie zdejmie grubych krat z lica, błyszczy jeno z widzierów wzrok, jak poświata księżyca...

Zasię, kiedy przemówi — słowa skanduje jak w pieśni:
brzmi to jak cios fal głuchych, co swój heksametr w skał cieśni
pluszczą, a powtarzają szumem o puste wybrzeża.

— — — — — — — —

Lachy! o Polskę wieczną, będącą w was się upomnę...

— — — — — — — —

Cud iści się od nowa. **Koło** zamyka się **dziejów.**
Znów poczyna się wszystko, jak niegdyś **za Kołodziejów.**

— — — — — — — —

...„potrzeba tak targnąć dziejową szalą,
aż się losy, znaczone gwiezdnemi wróżby przeważą,
iżby Naród na cały świat się rozsłonecznił twarzą.
Jako Król Duch powiada: **Kto uszy ma — niechaj słucha.**

— — — — — — — —

Jak dalece ta właściwa naszej poezji **dziejowość** wiązała się u Małaczewskiego z proroczym paraklетyzmem polskim, dowodzi wiersz „Czasy idą", najlepszy z cyklu wierszy ideologicznych (tak jak „Świegot kul" najlepszym jest formalnie), bo w nim poraz pierwszy poeta znalazł wyraz w słowie, w innych utworach tej kategorji tak opornem, wobec myśli kształtującej.

Idzie do Świata wiek Parakleta
drogami wojen, szlakami burz,
niby wspaniały boski kometa
z obliczem słońca, a w szatach zórz.
Idzie do Polski wiek Parakleta,
Czasy nastają, zbliża się cud...
Jest gdzieś u naszych dziejowych wrót
Wódz-Mąż Narodu—Harfiarz—Poeta.

— — — — — — — —

nadejdzie w słowie jak w wichrach z liści
i Polskę słupem słowa zamiecie...

— — — — — — — —

Wieszczów z nim czterech złączy się duch,
czynem wyrośnie nad bohatery
i ziemi nada słoneczny ruch.
A imię Jego: CZTERDZIEŚCI CZTERY.
O Sztuko polska, zawczas się korz:
tyś potargała tę złotą nić,
co pozostała ci po Norwidzie.

— — — — — — — —

Twój Król i Sędzia już idzie... idzie...
wrychle do twoich zapuka wrót...

— — — — — — — —

—Wierzę w to Panie, jak w to—żeś jest.

Wzruszające, mimo prostoty formy (niefortunne rymy męskie!), jest zakończenie wiersza, nawiązującego do biblijnego motywu Jana Chrzciciela:

A słudze Twemu, co pada w proch
za jego wiarę i dreszcz i szloch
daj moc i władzę nad księstwem słów
ażebym słowem sprawował Chrzest
jak żywem źródłem żywota wód —
aby na puszczy rozbrzmiał mój głos:
„Prostujcie ścieżki, już idzie ów,
„który policzy wam każdy włos...
„słuchajcie... może puka do wrót...

Forma nie uzgodniła się jeszcze z ideą w tej nabrzmiewającej zaledwie indywidualności twórczej, która przedwcześnie, jak krótki meteor, przeleciała po polskiem niebie. Ale że potencjalność tej formy tkwiła już w poecie, niech wylegitymuje go przed wirtuozami (jakże często bezdusznymi), pyszny heksametr wiersza „Z olśnień pamięci", którego smak i miąższość wyczuje chyba każdy człowiek, o zdrowej wrażliwości estetycznej:

A gdym odchodził, mając za sobą z obu stron Morze,
niby dwa wielkie skrzydła o szafirowym kolorze —
szum jednostajny, szeroki, w uszach mych bujnie się pienił,
młyny w nich wieczne jakieś mełły, pluskały się cudnie,
a zaś cały świat dziwnie zbłękitniał i zazielenił,
jakbym dźwigał oczami wezbraną, bezdenną studnię.

Eugenjusz Korwin - Małaczewski był **kimś** w literaturze polskiej. Daremnem jest mówić o tem, co być mogło, a nie jest. A jednak trudno nie zamyśleć się nad tą prawdziwą i niewątpliwą stratą. Poeta zgasł, gdy wschodził w nim POETA. Dlatego młodzieńcza, uśmiechnięta twarz autora „Konia na wzgórzu", prześwituje tak tragicznie przez te niedoszłe wiersze.

Jerzy Braun.

Kilka słów o teatrze Słowa

(W dwudziestopięciolecie zgonu Stanisława Wyspiańskiego)

I.

Słowiańskim teatrem przyszłości — teatrem Słowa — nazwano teatr Stanisława Wyspiańskiego. W dwadzieścia pięć lat po jego zgonie warto może rozejrzeć się w tem co z tego słowa — ciałem się stało.

„Wypadki z lat 1914 — 1918 i ich bezpośrednie dla świata i dla Polski następstwa, pisano lat temu dziesięć*), w pojęciu krytyki polskiej i okłamywanej przez nią publiczności, odsunęły teatr Wyspiańskiego, w daleką przeszłość. Teatr ten mógł może mieć jakieś znaczenie jako wyraz swej epoki, mówi się w Polsce; z chwilą gdy tak gruntownie zmieniło się życie globu i nasze, stał się już tylko historycznym zabytkiem.—Rzeczy mają się wprost przeciwnie. Dopiero wojna odsłoniła prawdziwe Wyspiańskiego oblicze, dopiero powojenna rzeczywistość odsłaniać zaczyna jego myśl. Myśl ta nietylko ogarnęła najistotniejsze przemiany, jakim uległ nasz kontynent, ale jak w rzeczywistości przemiany te zdają się być zapowiedzią innych gwałtowniejszych i głębszych, podobnie i w myśli Wyspiańskiego zdarzenia ostatnich lat kilku występują jako szereg wstępnych zaledwie szczebli, jako szereg **premis,** ku którym w zaraniu prawie swego lotu się wzbiwszy, myśl ta w dalszą—o wiele — wybiegła przyszłość".

Oto uzupełniając co się powiedziało wtedy, — kilka z tych premis (o żadne allegorje czy symbole tu nie idzie, jak wogóle... o literaturę: idzie o pewne, poprzez antycypatywne odtworzenie dynamizmu przyszłości, w ich logicznem i artystycznem następstwie ujęte — historyczne fakty).

1. **Pierwsza wojna światowa.**

Zapowiada ją, w listopadzie 1900 poczęte Wesele. Od niechcenia jakby — „niech na całym świecie wojna" — zaraz pierwszą sceną, ekspozycją dramatu. Polityka i co w niej jest ciekawego (i będzie), i tak odległe (wtedy) Japonja i Chiny, i to z czegoby już dużo (gdyby chcieli) mieć mogli Polacy i t. d. — wszystko tam jest w tym dialogu Dziennikarza z Czepcem: i polityczny charakter wizji, i dzisiejszy „planetarny" związek ze sobą wydarzeń, i problem niepodległości, i przeciwstawienie chłopa inteligentowi — i wojna. Wyraźnie na nią, jej bliskość i następstwa — „niosę dań, oręzną dań" i „jutro dzień! przededniem świt!" — wskazuje rozmowa Poety z Rycerzem: jeszcze wyraźniej — aż po końcowe: „Jutro!!!" — dialog Gospodarza z Wernyhorą. Wskazuje przedewszystkiem — „ma być jawne co jest krytem: co dalekie było blisko" — **akcja dramatu,** wprowadzenie w nią jako figury centralnej — postaci ukraińskiego wieszcza. Z pożarów i zgliszczy, ze krwi rzezanych ciał wstaje Wernyhora — dotrzymać słowa. Wesele dać przychodzi i wyzwolenie, w następstwie — jak przyrzekł — „wojny powszechnej z przyczyny małego kraiku".

Zapowiedź wojny światowej z lat 1914 — 1918 przynosi również, w tym samym listopadzie 1900 ukończony, Legjon. Jak inne dramaty tak i ten pojęty jest jako projekcja przeszłości w przyszłość; jak wszystkie dramaty chrześcijańskie, w całości i w głównych scenach, skomponowany jako ilustracja wersetu Ewangelji św. Jana: „A Słowo ciałem się stało", t. j. skomponowany w ten sposób, że akcja uzmysławia stawanie się jakiejś w pewnem słowie - obrazie zawartej — rzeczywistości przyszłej. (Według świadectwa p. Anny Tetmajerowej, ten sam werset — klucz sklepienny kompozycji Wesela — w łacińskim i polskim tekście, widniał ongi jak w „Dekoracji" dramatu, na stropie bronowickiej izby). Ledwo że w scenie siódmej Legjonu modlitwa przebrzmiała słowiańskiego chóru, znak widomy się jawi jej wysłuchania. „Błagamy Cię, Boże cudów, o wojnę, o wojnę ludów".

2. **Zawalenie się Caratu i Rosji.**

Zapowiedź tę formułują: najdawniejszy ze znanych dramatów, przypadkowo dochowany Daniel a w siedem lat później, Legjon. Jeśli w Danielu postać Balthazara, któremu Stanisław Wyspiański w r. 1891 **mane tekel fares** odczytał, wyraźnie jest wzorowana na Mikołaju I, to w Legjonie finał pierwszej sceny — „ta cię klątwa dosięże, zdruzgoce" — wprost i imiennie wskazuje pradziada Mikołaja II (1918). „Trony powalę i Moce, złe ludy, złe ludowiska, strącę je w Odmęt i Noce". Szczególnem jest, że właśnie ustęp... o tragedji moskiewskiej, w Tragicznej Historji (t. zw. studjum o Hamlecie) z takim naciskiem podkreśla związek z rzeczywistą historją przyszłą, tego teatru budowanego po to: „by w dziejach żywi myśli te przeżyli, z których gzło zdarły dramatu koleje".

3. **Klęska Niemiec i Austrji.**

Mimochodem, ale niedwuznacznie — „my trzej silni przymierzem" — wskazuje na nią postawienie w Danielu u boku Balthazara dwóch innych współujarzmicieli Izraela, którym się podobny jak Mikołajowi-Balthazarowi los znaczy.

4. **Rewolucja rosyjska i bolszewizm.**

Tych zapowiedź przynosi wprowadzenie w Wyzwoleniu chóru robotników, bezimiennej rzeszy maszynistów teatru Historji, — synami Zemsty, po których czynach przyjdzie Noc, nazywa ich Konrad. Oni to wracającego na Scenę Konrada-Polskę wyzwolą z więzów, oni na dany znak dekoracje zaimprowizowanej tragikomedji „Polski współczesnej" na wielkiej „scenie świata", niewidzialni ustawią. Zupełnie podobnie rewolucja rosyjska pozbawiając aljantów ich północnego sprzymierzeńca, sprawi, że aljanci z chwilą zwycięstwa będą musieli przystąpić do odbudowania Polski: zupełnie podobnie, mimowoli, ale faktycznie, sprawczynią się stanie naszego wyzwolenia. I stamtąd to, od tych łun i rzek krwawych, na wesele polskiej przeszłości z przyszłością zawita — Wernyhora.

5. **Odbudowanie Rzeczypospolitej Polskiej.**

Jest już ono, widzieliśmy, pewnikiem dla dwudziestodwuletniego... Daniela. „Moc, co pokruszy pęta, co państwo wskrzesi znów". („Narodzie, wróżę, zmartwychwstaniesz" i „z tej ziemi Państwo wskrzeszę" powie w Wyzwoleniu). Z dzieł ogłoszonych za życia ujmują pośrednio ten motyw: obie Legendy (czarem uzyskane „zwycięstwo Wandy), Protesilas i Laodamja (czarem z Piekieł wywołany cień Protesilasa), Powrót Odysa (odzyskanie przez Odysa Itaki) i t. d. Bezpośrednio ujmują i rozgrywają motyw, dwa dziś dopiero w pełni aktualne misterja: **Wesele i Wyzwolenie.**—Na ich dywinacyjny charakter już współcześnie wskazał Stanisław Lack i dzisiaj, zdaje się, nikomu w Polsce tłumaczyć nie trzeba przed czem ostrzegało n. p. natychmiastowe wręczenie złotego rogu Drużbie (w Wyzwoleniu odpowiada mu, w trzecim akcie, scena Karmazyna i Hołysza z chłopami), a równie łatwy jest do odczytania i „znak widomy, oczywisty", o który się akcja rozgrywa obu dramatów. Róg złoty, jako czara na toast za Polski śmierć - Odkupienie przez Genjusza użyty, róg złoty Wernyhory nie co inne znaczy, jak niedościgłe marzenie, które jako konkretną rzeczywistość ziścić miało, i ziściło, jego proroctwo — znaczy polskie Państwo.

Problemowi bytu cudem wskrzesnąć mającej Polski, ze sceny ówczesnych narodowych teatrów postawionemu najpierw w Weselu (1901) a następnie w Wyzwoleniu (1903), kompozycja ich a w szczególności „symbolika" naczelnych figur, nadaje znaczenie szersze. Chochoł i Genjusz - Chochoł, który pod postacią Wernyhory róg złoty oddał i... znowu chce ukraść: Genjusz, który ze złotym rogiem w ręku, wyzwolonych do zstąpienia w grób otwarty zaprasza — znaczą to samo, co w misterjach agrarnych i obchodach karnawałowych wszystkich ludów świata uosabiała słomiana, na spalenie czy utopienie przeznaczona kukła. Nie przeszłość wogóle uosabiają a tylko to, co z niej zawsze i wszędzie winno być zniszczone wporę, inaczej—jako niezdolne odrodzić się—śmiercią zagrozi nowemu życiu, siedliskiem się stanie złego Ducha: czarem na żart z Piekieł wywołanym Szatanem - Chochołem, Genjuszem na narodowej scenie — która niewiadomo, kościołem Boga czy Czarta się stanie. W Polsce jak np. we Francji, której ideje (do gustu przez prezydenta Wilsona przyprawione anglosaskiego purytanizmu), z jej własną przedewszystkiem szkodą wyraziły się eksperymentem wersalskim — i dalej ją pchają na drodze narodowego samobójstwa: w Polsce jak wszędzie: ten demoniczny czar przeszłości, ten piekielny „paralus", to przedewszystkiem — dla ludów, którymi włada—romantyczna ideologja polityczna, taka jak ją w roku „wiosny ludów" uosobił i jako genjusz narodowego wyzwolenia pojęty — uosabia Mickiewicz. Jak demokratyczny frazes — zaślepianie się poetyckiem pojmowaniem „ludu"-demosu — nietylko romantycznemu Gospodarzowi Wesela zagraża zgubieniem złotego rogu, tak i walka żywego Mickiewicza z Mickiewiczem martwym — t. j. pogańskiej afirmacji narodowego bytu, który „przez krew" tylko zdobyty i utrzymany być może, z jeszcze krwawszą chimerą internacjonalizmu i „chrystusowości" ... na użytek sąsiada, — nietylko o byt wyzwolonej Polski się toczy.

6. **Zniszczenie i bankructwo ideologji 1848-go roku.**

Ukazuje je w szczególności inny dramat misterjum, który zagadnienia tamtych na plan przenosi powojennej europejskiej rzeczywistości (a raczej, jeśli o chronologję dzieł idzie, przed ujęciem zagadnienia bytu wskrzeszonej Polski tę rzeczywistość ustala), t. j. **Legjon.** Nie walczy ten teatr z romantyzmem. On widzi romantyzm — dosłownie widzi, jak zawsze — jako przedłużenie przeszłości w przyszłość a we formie konkretnych wydarzeń i ich logicznego związku. Widzi naszą zachodnią Cywilizację jako zmaganie się obu jej zasadniczych pierwiastków, pogańskiego (apollińskiego) i żydowsko-chrześcijańskiego (chrystusowego), jako od wieków trwający konflikt — ten właśnie, który przy naporze od wewnątrz i od zewnątrz przeciw niej rozpętanych mocy rozkładu — zagraża dziś jej istnieniu. Rewizja polskiego romantyzmu i dziejów na osobie przeprowadzona Adama Mickiewicza — Bolesław ze Stanisławem, i znowu nie w Polsce tylko, o to samo walczą co Konrad z Genjuszem — ta re-wizja w Legjonie urasta do wizji całokształtu problemów, na tle których gra się la tragédie des tragédies: wielki europejski dramat „wyzwolonych" ludów. Na terenie rzymskim, jak w Akropolis na krakowskim, rozgrywa się Los... ludzi — tych, co do tej pory tym globem władali,— za punkt wyjścia mając te aspiracje i dążenia, które wyraz ongi znalazłszy w Mickiewiczowskim legjonie — urzeczywistnić się miały w siedemdziesiąt lat później, w następstwie wojny światowej i romantycznie zawartego „tragicznego pokoju".

Inteligencja, dla której raz zdobyta prawda nie „ewoluuje", ale prawdą tą samą pozostaje na każdym etapie rozwoju— sięga istoty rzeczy. W tem, co się stało—historji, sztuce, poezji, tak a nie inaczej ukształtowanym „terenie" — czyta co się staje i stanie (lub może także już stało oddawna). **Dans „romantisme" il y a „Rome":** jest Cezar, co mieczem włada, i jest chrystusowe „Królestwo boże" na ziemi... które na serjo bierze już tylko ta garstka Słowian z Mickiewiczem na czele. Daremnie go, „krzyżowego szaleńca", litewski Apollo chciał oderwać — od krzyża: w siedemdziesiąt lat później, słowo polskiego pielgrzyma — ciałem się stało. Padły trony, wolność i braterstwo ludów ziszczone: zpoza tumanów genewskiej czy innej frazeologji, twarz piekielna się jawi rzeczywistości: krwi niemniej od „tyranów" spragniony Demos; przez Mickiewicza - cezarobójcę wyzwolona „święta ludów wolność", której rydwan wszystko po drodze tratuje... Padł Balthazar, słowem Matki rażony a skąd światłość świata zejść miała, stamtąd — Noc zapada słowiańska, podczas gdy inna wizja się iści: męczeństwo św. Andrzeja patrona Słowian, za których się Mickiewicz na tę samą Mękę-Wesele ślubował... Ziszczona wróżba Rapsoda-legjonisty — „jak chadzali legjonami" — a oto w Krasińskiego widzeniu, przepaść grobu się znowu jak tam w Wyzwoleniu otwiera?... Hasła „przez krew" się wyrzekł, ludy na Gody wszechmiłości zawieść obiecywał Mickiewicz a ludy „przez krew, przez krew" wołają i oto on sam — Polskę, Słowian czy ludzkość? — przez morze krwi na krzyż i na mękę prowadzi?... Ze złomów Kolisseum zmartwychwstaje rzymska Sława, a na Forum Brutus do Cezara podchodzi i już te w oczach Krasińskiego się rozpękające piętrowe sklepienia?... Związek akcji poszczególnych scen-dramatów ze sobą i z rzeczywistością (choć o ileż wyraźniej niż np. przed ćwierćwiekiem w Weselu)ledwo się jął zarysowywać, ale elementy tragedji są już wszystkie — te same. Światu i Duchowi wieku pokazane ich piętno.

Chochoł - Szatan mimowolnem narzędziem Myśli, z której „niezawsze wszystko" powiedzieć wolno... Genjuszowi? Mickiewicz Legjonu **świadomie** coraz to dalej się rwący — ku Przeznaczeniu? Ta „światłość świata" — Słowo - Sława Słowiańskie — co się w Nocy ma w kruchej Arce narodzić i ta głąb, co wszystkie „larwy Piekła" wyrzyga, ten triumf zewsząd rozpętanych złych Mocy?! Byłażby „romantyczna odbudowa Europy" tragifarsą szatańską i końcem wszystkiego, ale i początkiem zarazem... ogromnego Misterjum, gdzie poprzez piekielną wszystkie ludzkie zamierzenia w niwecz obracającą ironję wydarzeń — według nieubłaganych praw logiki innej — wśród Nocy i morza krwi ziszcza się Tajemnica? — „Ja ją tylko odkrywam. Ja ją tylko poznaję, tę, co jest, ją: **Tajemnicę**" — powie w Wyzwoleniu Konrad.

7. **Zagrożenie europejskiej cywilizacji powrotem do barbarzyństwa,** tą Nocą, której wizja, jako jeden z najuporczywszych leitmotiv'ów tego teatru — aż po wiersz „Książeczko moja" — przewija się przez całe pisane Wyspiańskiego Dzieło. Przed nią („pomni Ojcze, pomni, że Noc idzie") ostrzega Ojca świętego Mickiewicz Legjonu i ona to zapada nietylko w Wyzwoleniu („gdy przyjdziesz jako dziecię tej Nocy") ale i we finałach Legjonu i Klątwy („Noc nad wielkiemi wodami" i „nadchodzi Noc chłoniąca", z których się ma to samo Słowo narodzić); zapada nad **Sceną,** by przed rozpadnięciem się w gruz Kościoła - katedry — ze żywego Słowa, słonecznego Salvatora - Apolla nadejściem— ustąpić dopiero we finale Akropolis. W Wyzwoleniu, jedna ze scen drugiego aktu wprost nadmienia o ewentualności nowego najazdu barbarzyńców, mówi o ruchu wielkich mas, Wielkim Ruchu, nowej wędrówce ludów itd.

Dalekie czy bliskie — „im bliższy wiedzy, tem daleki" — rzeczy te są poza nami, twierdzi Konrad. Są poza nami i mimo nas są a on właśnie tylko chce dowieść, że nasze myślenie nad niemi — niema żadnej wartości. Twierdzi natomiast, że istnieje konstrukcja... artystyczna, której tajemnice można przeczuwać i odkrywać i odsłaniać, ale że do tego prowadzi — li tylko sztuka. Ten Ruch wielki, który jest koniecznością... on przyniesie szereg przypadków, rzeczy luźnych, niepowiązanych, tych, które się niczem nie dadzą powiązać, rozumem ludzkim a nawet wolą będą trudne do opanowania, jak zawsze. Ale następstwo tych rzeczy będzie artystyczne. Następstwo rzeczy jest logiczne. I to jest od Konrada niezależne. On je tylko odkrywa. On je tropi. I nieraz jasnowidzi. I wtedy przeraża się jego bezwzględnością artystyczną: pięknem, które równocześnie czuje. „A ci co za tem idą, co ją tworzą, ci nie widzą nic dalej.

Maska: Tak ci się zdaje.

Konrad: A właśnie dla tego, że myślą, że tak mi się zdaje.

Maska: No więc komuż?

Konrad: Mnie się zdaje...? Nie mnie, nie mnie. Ale tak jest, tak jest poza mną i poza wami, że to są naukowe pewniki, to co w artyźmie i poezji odkrywam. A naukowe pewniki wszak dla was są istotne? — że mniejsza o to, czem jestem ja i co się ze mną stanie lub z mojemi dziełami, ale że ten mój każdy krok, to jest krok ku..."

Ku czemukolwiek wiodą te kroki, jeśli jest prawdą, że wiek nasz to bankructwo myśli ludzkiej wobec historycznego faktu i że jak stwierdza największy dziś pisarz polityczny Francji, wypadki współczesne szybciej biegną od myśli, która je uświadamia — to ma się, w Stanisława Wyspiańskiego teatrze, zjawisko wprost przeciwne: myśl, której ledwo rozpoczęty największy dramat ludzkości — jest tylko odbiciem. I gdy polska profesorska krytyka załatwia się z tem zjawiskiem... prostem jego przemilczaniem (jakgdyby przy analizie dzieła wolno było ignorować najistotniejsze intencje twórcy), spełnia tylko do końca rolę, którą Stanisław Brzozowski jako „systematyczne, zawodowe grabarstwo genjuszów" określił. Jak w Akropolis—gdy to Czas umknął z katedry — spojrzenie królewskiej pary trojańskiej równocześnie i równie daleko w przyszłość jak w przeszłość wybiega, tak i ten teatr—na podobnem widzeniu rzeczywistości oparta „z rzeczy lotnej jak słowo i lotniejszej niż puch" wzniesiona, rozumem i wolą opanowana budowa — **świadomie obala kategorje czasu.**

I może dla myśli ludzkiej fakt istnienia takiej eksperymentalnie sprawdzalnej konstrukcji, jak możliwość ustalenia już dzisiaj jej niektórych prawideł — mogłyby mieć pewne znaczenie.

II.

Jak ze „szczególnem widzeniem", w które naskutek szczególnych psychofizycznych danych wyposażony był Stanisław Wyspiański, oswoić się trzeba będzie i z tym faktem: **poezją, literaturą** — w ich dotychczasowym sensie — **teatr ten nie jest.** Autor bierze z nich wszędzie Tradycję; z najwyższej ze sztuk zwłaszcza, tej która prawidła formułuje logiki przeznaczenia, z tragedji. I to poddaje „rewizji"; to spełnia. Spełnia przedewszystkiem to, do czego z Mickiewiczem Dziadów na czele zdążało polskie piśmiennictwo: los odgadnąć, los przemóc, sztuką (i tak już wtedy w tym zalążku: Odprawie Posłów, i tak potem w tym wielkim teatrze polskich wygnańców — bez sceny). Sztuka interesuje go wyłącznie jako rzeczywistość nie „literacka", ale ta, która — niezależnie od tego, co my o niej myślimy — taka a nie inna istnieje i coraz zupełniej dolę jednostkową sobą pochłania — jako dola zbiorowa. Ją, tę rzeczywistość „historyczną"— śladem tamtych, którzy się u nas od lat trzystu z przeszłością o przyszłość zmagają — chce ująć: ją—on wreszcie, u progu najtragiczniejszej z epok — ujmuje całą. I jak poprzez Los polski i słowiański całość ludzkich przeznaczeń ogarnia, tak i jego teatr jest niemniej pełną od tamtej, wykończoną i skończoną całością.

Tak blisko stoi się jeszcze... tej architektury, że przy nieprzebranem bogactwie motywów, ten **brak dystansu** sprawia, iż myśl krytyczna stopniowo tylko uświadamia — ogrom. Wystarczy wskazać, że to co się dokonało od śmierci Autora — największy dotąd znany przewrót dziejowy— to zawartość zaledwie kilkunastu scen i obrazów, gdzie wszędzie jawią się dalsze perspektywy, zarysowują się dalsze logiczne i artystyczne związki... To, co się już widzi z tego grodu — „Grodem Prawdy" nazywa go Tragiczna Historja — pozwala na wyróżnienie w nim kilku części, które zrąb stanowią budowy. Są to: Wesele, Wyzwolenie, Legjon i Akropolis, bynajmniej nie będące tetralogją czy trylogją, których wogóle być nie może w tej do żadnej innej niepodobnej całości, gdzie wszystko wiąże się ze sobą na coraz to innym planie, jest na coraz to innej drodze osiągniętym rezultatem — tym samym. (Manję try- czy tetralogizowania dzieł Wyspiańskiego — chodziło właśnie o tę grupę — on sam, jak wiadomo, wyśmiał za życia). Jeśli cztery dramaty, które się w słowiańskim teatrze przyszłości na Rok polski składają — w kalendarzu rzymskokatolickim odpowiadają im zaduszki, Boże Narodzenie, zesłanie Ducha św. i Wielkanoc — jeśli te cztery misterja zajmują w Teatrze Słowa miejsce naczelne, to poprostu dlatego, że są one w tym stopniu streszczeniem słowa... Tragicznej Historji, które tu ciałem się staje, że gdyby kiedyś one tylko przetrwały — zginęłyby bezcenne ogniwa myśli, myśl jednakże — jako ujęcie kolejnego rozwoju Akcji na Scenie — pozostałaby całą.

Myśl ta stała się, niemal jak mówi Konrad, mimo swej niejasności tak jasną, że określenia jak: szopka boża, boska komedja i t. p. narzucały się same, jak oddawna coraz bardziej narzucał się obraz i podobieństwo z nim, coraz bardziej dantejskiej rzeczywistości. Zakłamawszy wszystko inne, należało i to zakłamać. Pod pozorem uznania („widziałem, że uznaniem swojem mnie znieważą"). Przy pomocy Danta. — Boska Komedja? Istotnie. Trochę nawet osobliwsza od tamtej i trudnoby było o porównanie trafniejsze, gdyby... gdyby „Piekło", które tu w dwóch pierwszych częściach (Wesele i Wyzwolenie), jak w trzeciej, Sceną owłada — nie ustępowało dopiero w ostatniej (Akropolis), zaś „Czyściec", jako który prof. Sinko wskazuje komedję **dell'arte** Wyzwolenia, istniał inaczej jak w jego wyobraźni. To dowcipne, w dalszem wykonaniu szczególnych poruczeń, zgrupowanie Wesela, Wyzwolenia i Akropolis w papierową „trylogję" (jako Piekło, Czyściec i Raj) odpowiada niestety tylko chęci przeeskamotowania „trylogji" w „nieobowiązującą" przeszłość, rozwiązania (na papierze) problemu Wesela-Wyzwolenia i zrobienia na gwałt z Akropolis „odzyskanego Raju" — tego zapewne, w którym już żyje autor pomysłu. (I pomyśleć, że dla zilustrowania tej „myśli" w wydaniu zbiorowem, nie wystarczało zobrzydzenie raz na zawsze tekstów młodszemu pokoleniu „objaśniającymi" wstępami, ani splugawienie zewnętrznej formy oryginalnych wydań, których typograficznego układu sens i piękno zabito; trzeba jeszcze było, dla pomieszczenia w jednym tomie „unieszkodliwionej" „trylogji", wydać tom czwarty do nieprawdopodobnych rozmiarów 688 stronic liczącego potwornego książczyska! I podobnie, i dla podobnych „racji" w dwóch tomach innych. Daremnie przed dawaniem biżuterji do poprawiania cieśli przestrzegała Muza lub — jak wbrew sensowi „poprawia" wydanie zbiorowe — przestrzegał Konrad).

Układ w Weselu, Wyzwoleniu, Legjonie i Akropolis, nie jest, jakby chciał p. Sinko, statyką. Jest dynamiką. Nie jest scholastycznym układem Danta; jest dramatycznym układem średniowiecznego misterjum i misterjów wogóle: Piekło - Ziemia-Niebo w ich sensie „mistycznym" pojętych zarówno jak „racjonalnym" (dla tej myśli jednoznacznych). Jest czas na wszystko. Przyjdzie i na szczyt szczytów, Akropolis. Ale póki się żyje **tutaj,** lepiej jest z oczu nie tracić — ziemię. I nie „sytuować w czasie" kogoś — kto nas w nim sytuuje. Prof. Sinko miał w Krakowie czasu za wiele. I podczas gdy na dalekiem niebie Akropolis wskazywać nie przestawał na „spor literacki" (sic) o romantyzm, w którym (jak zaręcza) Chrystus interwenjować nie mógł — zdarzyło się, że interwenjował dalej kto inny, zdarzyło się ...że z tamtych **dramatów, z Krakowa, tak jak tylekrotnie grana była w tem mieście, tak i na glob cały się rozpostarła i gra dalej — ta sama** —szopka piekielna. („Co wyśpiewasz? Nic". Taktyka strusia, która była wszystkiem, na co się w stosunku do teatru Stanisława Wyspiańskiego, t. j. do tragicznej współczesnej rzeczywistości, zdobyła powojenna umysłowość polska — w znacznej mierze jest zasługą autora „Antyku" i jego „pomnikowego" wydania[1]). Pomnik to może i jest, straszliwy — epoce).

Jest więc rewizja Danta. Ale i Krasińskiego. Jest Boska Komedja, ale narazie jak wszędzie (1932), tylko nieboska. „Komedja" już nie epicka, ale — tragikomedja. Nie opis kolejno po sobie w teraźniejszości przeszłej następujących fikcyjnych wydarzeń na fikcyjnym terenie, ale teren rzeczywisty i na nim, w teraźniejszości przyszłej się rozgrywająca rzeczywista **akcja.** Nie całość, a raczej nietylko całość, tej Arcykomedji, ale każda z jej części zbudowana jest jako Piekło, Ziemia i Niebo. Kluczem sklepiennym kompozycji i motorem akcji — **l'Amor che muove il Sole e l'altre stelle** — „motywem" naczelnym, który akcja w ciało-obraz obleka i którym się wszystko w tych dramatach artystycznie i logicznie tłumaczy — jest wszędzie to samo. Tylko, że wymiary w czasie (ten umyka z katedry), tylko, że tempo stawania się rzeczywistości — nie są te same. (Przepaść lat tysiąca, którą Konrad i Achilles widzą, jak ją widzi biskup Stanisław — tu zdaje się leży). Motyw „finalny" — **motyw wszystkiego** — opanowuje Scenę i jawi się na niej, jako **dramatis persona,** dopiero kiedyś — w Akropolis, podczas gdy dzisiaj, w tamtych które już się grają dramatach, ledwo ledwo widnieje: czy to w końcowych słowach zapowiedzi Mickiewicza Legjonu: czy to w izbie „gdzie światło" Wyzwolenia: czy to jako na stropie świetlicy Wesela, ponad datą 1900, wypisane Słowo Boże — po raz pierwszy w r. 1917, wraz z twarzą niestety dojrzane, Wernyhory - Szatana. „Raj odzyskany", który za szczególną łaską (z dołu) „odkryto" w r. 1925 w Krakowie, okazuje się — jak „Gody", na które ludzkość zawieść obiecywał Mickiewicz Legjonu — rajem dość szczególnego gatunku... Kompozycja i kierunek akcji w Weselu — Wyzwoleniu — Legjonie — są te same, co w tamtym wielkim finale końcowym, ale w ich własnych finałach, w oczach naszych, co inne owłada Sceną — owłada Piekło. Królestwo Szatana — **vexilla regis prodeunt Inferni** — widzi w r. 1907 konający August, który równocześnie widzi i tamto... i wie, że ofiarą życia Dzieła dokonał. Wie, że jak tamten ze Skałki Stanisław, **czas przemógł.**

Łamał sobie ktoś głowę nad słowami Konrada: i zamierzyłem patrzeć na ten ciąg nieprzerwany tragedyj drobnoustrojów. Jak współczesna rzeczywistość historyczna — „teatr mój widzę ogromny" — która nasze osobiste tragedje do tych właśnie redukuje rozmiarów, tak i **suite'a:** Wesele - Wyzwolenie - Legjon — wierne tej rzeczywistości statyczne i dynamiczne odbicie — wyreżyserowana jest i gra się w Teatrze Słowa jako **tragikomedja piekielna.** (Finał Wesela - Wyzwolenia znając oddawna, już w drogę tamtą ruszają, pierwsi uczniowie Legjonu).

Fakty dokonane mają, jak w Genewie, przykry zwyczaj obchodzenia się bez opinji rzeczoznawców. Fakt, że Legjon - wizja bezporównania szersza, jeśli idzie o teren, którym tu jest z Rzymu dojrzana „wyzwolona" Europa — powstał przed Weselem i Wyzwoleniem, gdzie terenem jest z Krakowa dojrzana zweselona wyzwoleniem Polska i które jako jeden tylko moment akcji tamtego „planetarnego" dramatu **ale moment który o tej akcji rozstrzygnie** — zawarte już są całe w Legjonie: ten fakt, za nowe ćwierć wieku, da może do myślenia nawet polskim "mistykom" i „racjonalistom", którzy tyle czasu mieli — na czytanie Danta.

(Ciąg dalszy na str. 3-ciej)

*) Porównaj w krakowskim Głosie Narodu z 6 i 7 sierpnia 1922 odpowiedź krytykom pierwszego wydania książki p. t. Z mroku jaśniejące Słowo, Lwów 1922: drugie wydanie, Paryż 1931.

[1]) Droga przed wydawcami była tylko ta jedna: uszanować tradycję Wyspiańskiego, dając jak on każdy dramat oddzielnie i już w ten sposób zaznaczając, że każdy stanowi samodzielną całość i w równej mierze się wiąże — z wszystkimi innymi. Można było przeprowadzić pewną unifikację okładek: ze spuścizny czerpiąc Autora i za jego idąc przykładem, łatwo było o wydawnictwo przepiękne; ale nigdy tykać formatu, do którego ściśle był zastosowany typograficzny układ, ani tego układu, ani interpunkcji ostatnich za życia dokonanych wydań! Z wyjątkiem Daniela i Zygmunta Augusta, w tomy zbiorowe wypadało łączyć tylko pisma „pośmiertne" i za życia wydane pomniejsze utwory. Ale najelementarniejszy takt i przyzwoitość nakazywały zdala od tego tekstu trzymać czyjąkolwiek prozę; skrupulatne wydawanie i objaśnianie warjantów, gdy aż tak „objaśniło" Dzieło, że je dziś znać przestali Polacy, jest już pietyzmem specjalnie krakowskim. Za życia jak po śmierci „największego obywatela, jakiego Kraków wydał w ciągu tysiącletniego istnienia"—„za nic mi wasze łzy sobacze": żegnał się Stanisław Wyspiański ze współobywatelami — ojczyste miasto zrobiło co mogło, by sztukę jego poniewierać, prawdę przemilczeć i zakłamać.

Dlaczego powieść nie jest dziełem Sztuki Czystej

(Ciąg dalszy)

Uwaga: Kiedy przepisywałem, przerabiałem i oddawałem do druku w „Zecie", napisany jeszcze w czerwcu b. r. dla wiernych mi Stolińczyków odczyt o powieści, nie wiedziałem o zamierzonej zmianie taktyki redakcji „Z" i o tem, że artykuł mój ma być pierwszym w zapowiedzianej serji.

Nie lubię obietnic, a uznaję jedynie samą pracę — potem można zrobić jej bilans. Zaznaczam, że nie jest to bynajmniej coś w rodzaju kazania Skargi, tylko zwykłe moje ujadanie się z t. zw. moimi „wrogami", na tle skromnego wykładu o stosunku powieści do sztuki wogóle. **S. I. W.**

A więc: taksamo niema sztuki bez treści życiowej, na tle której ona wyrasta, indywidualizuje się, nasyca się „napięciami kierunkowemi i dynamicznemi", jako jedyny w swoim rodzaju wytwór takiej a nie innej jednostki, w swej takości, tak osobowy, jak ta osobowość z której wyrósł, tak samo niema zupełnie bezforemnego realistycznego malarstwa, muzyki (uczuciowej), teatru czy poezji, w której główną rzeczą jest treść jako taka — chodzi tylko i jedynie o proporcje, a między tworem Czystej Formy i dziełem realizmu można zawsze wytworzyć szereg ciągły, w którym przejścia będą nieostre, zamazane jak w tęczy. Bułka z masłem, czy masło z bułką — ta forma problemu w estetyce jest istotna, mimo że w życiowych wymiarach niewiele ma znaczenia. Ale na to różni panowie, lubiący mętną wodę pojęć, w której żyją jak mikroby, nie znoszące czystości i światła, powiedzą nam: „więc jak to: z chwilą kiedy forma całości i to bezpośrednio przeżywana w swej konstruktywności, jest wszystkiem, to co zrobić z „Panem Tadeuszem" i „Iljadą"? Więc bohomazy Picassa są sztuką, a „Boska Komedja" nie?", — tak pytają oburzeni „znawcy sztuki", nie chcąc widzieć rzeczy bardzo prostych i zrozumiałych, a mianowicie, że:[1]) 1) wielkość może być tak w sferze sztuki — według mojej definicji — jak również w tem, co nią nie jest — według tejże definicji — że 2) nikt uznający Czystą Formę za sztukę nie przeczy, iż dane utwory (np. wymienione) są wielkiemi dziełami, arcydziełami w swoim rodzaju, nie zaliczając ich jednak specjalnie do dzieł sztuki, z chwilą postawienia definicji tego pojęcia, umożliwiającej orjentację w pozornie beznadziejnie nieuporządkowanym świecie zjawisk artystycznych — (pojęcia tego każdy używa w innem znaczeniu, nie chcąc czy też nie mogąc (z powodu osłabienia umysłowego, matołectwa, czy intelektualnego charłactwa) podać dokładnej jego definicji[2]). Tak w sferze sztuki, jak i nie-sztuki mogą być arcydzieła i lichoty, a formistyczna definicja Sztuki nie implikuje bynajmniej twierdzenia, że byle parę linijek czy też słów bez sensu jest wielkiem dziełem Czystej Sztuki, a „Iljada" realistycznem paskudztwem. A po 3) istnieje przecież cała sfera utworów przejściowych między sferą Czystej Sztuki z jednej strony i z drugiej literaturą i innemi działami twórczości, w których forma artystyczna jest tylko środkiem dla wyrażenia treści życiowych, począwszy od najrzadszych uczuć (np. w muzyce t. zw. przezemnie „bebechowej", muzyce „wyjącego psa") aż do wizji realistycznej świata zewnętrznego (w realistycznem malarstwie, aż do artystycznej fotografji włącznie). Twierdzenie moje, że powieść nie jest Sztuką, opiera się o moją definicję pojęcia sztuki, które to pojęcie w mojem znaczeniu zaprowadza zupełny ład w pozornym chaosie zjawisk twórczości i jako pojęcie porządkujące ma swoją pragmatyczną rację bytu. Zakładam u czytelników elementarną choćby znajomość mojej teorji Czystej Formy — inaczej musiałbym tu znowu napisać całe tomy, podczas gdy odnośne rzeczy można znaleść w już wydanych książkach. Ale krytycy (o ile ich tak wogóle nazwać można) mojej teorji, zamiast zbadać ją dokładnie, apelują do nieuctwa naszej publiczności, byle mieć tylko rację wobec nieuków i używając demagogicznej, nieuczciwej, nieistotnej argumentacji, krzyczą: „a cóż zrobić z Dostojewskim, Balzakiem i t. p. i t. p. (Boy, Piwiński itp.) i oczywiście mają rację, bo przecież wobec takiej zbrodni, jak wykluczenie Balzaka ze sfery sztuki, ktoś domagający się tego musi być skończonym durniem lub draniem. O błogosławieni ubodzy duchem, bo waszem będzie może królestwo niebieskie — ale tu na ziemi, w Warszawie i innych naszych miastach wolałbym aby was było mniej, albo żebyście się jakoś skomplikowali, wzbogacili, spotęgowali: bo trudno z wami żyć nawet na odległość (stwarza to atmosferę — na to niema rady) i ogarnia straszliwy smutek na myśl o nadchodzącym zmierzchu rozumu w literaturze. Czyż nic prócz dowcipów, fałszerstw i wymyślań nic możecie z siebie wydobyć; czyż każda próba dyskusji musi się skończyć ordynarnem świństwem na tle zawiści i chęci ukatrupienia konkurenta; czyż naprawdę idcje tracą wszelką wartość. Przecież dawniej literaci stali na szczytach umysłowych swych epok i dlatego, jak to mówiłem, karykaturując ważną w pewnych kółkach opinję „Villon Bavinka nie czytał, a pisał dobrze" — ale dziś ta panie, ta to przecie wstyd bierze od tego nieuctwa i megalomanji naszej t. zw. pięknie „literackiej braci"[3]).

Otóż: twierdzę, że powieść czy jest skonstruowana czy nie, nie działa jako ta konstrukcja właśnie, bezpośrednio. Tu leży że tak powiem, jądro mojej teorji, pełne, według mnie, zapładniających rozróżnień w stosunku do literatury, umożliwiających klasyfikację bardziej odpowiadające rzeczywistości niż dotychczasowe i wybrnięcie z pojęciowego bałaganu, czy nawet burdygielu. Wybić raz tę „sztompkę" sztucznej jedności wszystkiego, co napisane, z mózgowia dzisiejszej literatury i krytyki, a zaraz powietrze się oczyści, zamilkną posmutniałe kretyny, a z dyskusji ludzi uczciwych i odpowiednio wykształconych wyłoni się może choć część prawdy, lub powstaną chociażby jakieś drogowskazy dla dzisiejszej literackiej młodzieży, która — jak słusznie stwierdza z niesłychanym bezwstydem i prostotą Uniłowski — poddaje się nędzy w nieróbstwie i niechlujstwie, nie pracuje umysłowo i ginie w zupełnem „fazdrygulstwie i „gnypalstwie"[4]). Nie twierdzę bynajmniej, żeby kawałki prozy — bardzo stosunkowo niewielkie w stosunku do normalnej minimalnej co do rozmiarów powieści (rozmiarów np. małej nowelki — oj, czy już nie zadużo?), **skonstruowane przytem jako formalne całości** i wypełnione przytem jeszcze odpowiedniem nadzieniem, a nadewszystko kawałki prozy tworzone przez autora z formalnej, czyli czysto artystycznej potrzeby — nie mogły działać artystycznie. Oczywiście dowód z „intencją" autora może się wydać podejrzanym, ale jednak jest istotny, bo od świadomej lub podświadomej (w każdym razie mogącej być jako takiej uświadomionej) intencji głównie zależy jednak czy tworzy się dzieło sztuki, czy też utwór realistyczny (opis czy przedstawienie świata lub wyraz uczuć, stanów i myśli — to wszystko jako takie) — może być to liche n. p. dzieło sztuki lub świetny utwór realistyczny w powyższem uogólnionem znaczeniu, ale różnice jakościowe (a nie ilościowe, raczej „wielkościowe", czyli wykładniki wartości w danej sferze) będą zachowane. W wypadku poprzednim będziemy mieli do czynienia z czysto artystycznym tworem językowym, który od poezji będzie się różnił tylko brakiem rymów i rytmu, ale może przez swe niedokładnie nawet[5]) określone działanie muzyczne, znaczeniowo - artystyczne kombinacje pojęć i obrazy, dawać w razie syntezy tych elementów w nowe jakości pseudo-poetyckie (jakbym je nazwał), wrażenie czysto formalne, artystyczne w mojej definicji tego pojęcia. Będzie to forma przejściowa między poezją a opisową prozą i będzie w takową przechodzić w sposób prawie ciągły (w odpowiednio ułożonym szeregu utworów) w miarę tego, jak treść jako taka będzie wybijać się na plan pierwszy, a walory formalne ustępować, stając się tylko elementem potęgującym sam opis rzeczywistości (psychicznej czy zewnętrznej). Takie formy przejściowe są wszędzie prawie i istnienie ich, a przez nie istnienie prawie - ciągłości w odpowiednich sferach (np. artystyczno - realistycznym szeregu — patrz kochanie, „Szkice estetyczne" (Hoesick). nie przeczy temu, że dostatecznie oddalone od siebie elementy różnią się zupełnie wyraźnie między sobą (w wypadku składników treści i formy wyraźną przewagą jednego w proporcji do drugiego). Przykład: jakościowo niesprowadzalna różnica koloru żółtego i czerwonego, mimo ciągłego przejścia między niemi poprzez kolory żółto - pomarańczowe, pomarańczowe i pomarańczowo - czerwone — chyba nareszcie to jest jasne — to jedno może. Uważam, że w powieści (czy w nowelkach) nie chodzi nikomu o samą formę jako taką, tylko o przedstawioną przy pomocy tej formy rzeczywistość. Rzeczywistość ta, przeważnie naskutek wyraźnej intencji autora, która przecież zupełnie jednoznacznie w metodach jego traktowania materjału jest widoczna, narzuca się nam właśnie jako taka i nie może być tak jak w dziełach sztuki czystej tak zresorbowana w formalnej kostrukcji, aby można uważać ją za element nieistotny, jak to ma i musi mieć miejsce np. w poezjach Micińskiego, dramatach Wyspiańskiego, czy nawet Słowackiego. **c. d. n.**

S. I. Witkiewicz.

1) Kiedy pisałem słowa te w czerwcu 1932 roku, nie znałem pewnego artykułu Boya w Kurjerku, w którym „mędrzec" ten, z wyżyn swojej „Grünballonchenphilosophie" nazwał całą moją pracę nad estetyką (która z przerwami trwa od lat trzydziestu, jak również praca nad filozofją, wbrew twierdzeniu Zawistowskiego, że sam podkreślam (!) swoje nowicjuszostwo w tej sferze) — „kaprysem artysty ustrojonego w togę kodyfikatora" i to po mojem ostatniem wezwaniu do rzeczowej dyskusji. Wolę „przemilczacza Słonimskiego — w tem jest konsekwencja — wolę nawet śmierdzące, gazowe, odtylcowe ataki Winawera — w tem jest nawet pewna wielkość — niż taką jawną zdradę pod pozorami przyjaźni. Hyperpopularny i wielbiony aż do bałwochwalstwa pan ukatrupia jednem zdańkiem swego niby-przyjaciela w oczach miljonów swych wielbicieli, z całą świadomością, że popełnia conajmniej lekkomyślność. Wobec tego uprzednie chwalenie, a nawet lansowanie moich sztuk nabiera tego charakteru, o jaki je pomawiano: perwersyjnego kpienia z publiczności. Oto przykład złego wpływu stolicy na pewne umysły i demonicznego działania klik. Nie podoba mi się bardzo atmosfera dzisiejszego życia literackiego w Polsce i skutki jej nie dadzą długo na siebie czekać. Zobaczymy tylko następne pokolenie, wychowane w jej miazmatach i w intelektualnej tandecie i będziemy mieli dosyć. Nie zazdroszczę przyszłości. Brrrrrr...

2) Przecież ja nie twierdzę, że jestem mędrcem, który odkrył wszystkie prawdy. Twierdzę tylko, że można ze mną dyskutować, a nawet, że dyskusja ta dobrzeby niektórym ludziom (jeszcze nie beznadziejnie zakłamanym, lub zjełopiałym) zrobiła. Można się ze mną nie zgadzać, ale nikt nie może mi zaprzeczyć posiadania określonego systemu pojęć, a tem nie każdy piszący u nas człowiek poszczycić się może.

3) Powieść Uniłowskiego „Wspólny pokój" powinna być groźnem memento dla wszystkich młodzieńców zaczynających pisać. Autor nie postawił kropki nad i: ukazując zjełopiałą młodzież, nie powiedział wyraźnie, że prócz nędzy i wódy, brak intelektualnych zainteresowań doprowadza ją do tego upadku.

4) Bez pojęć tych, które tu poraz pierwszy wprowadzam, niepodobna opisać współczesnego życia w Polsce. **Fazdrygulstwo** definjuję jako fastrygowanie wszystkiego tymczasowe, połączone z bałagulstwem, a **gnypalstwo** — jako gnuśne gmeranie palcem w czemś, czego traktowanie wymaga precyzyjnych instrumentów. Pojęcia te powinny przyjąć się w krótkim czasie dla codziennego użytku we wszystkich sprawach.

5) To znaczy nie tak łatwo dające się zanalizować i przedstawić (ew. graficznie) rytmowe i dźwiękowe stosunki.

Na Nowiniarskiej bez zmian

(Na marginesie powieści Z. Uniłowskiego)

Rafał Malczewski i Zbigniew Uniłowski.

Zestawienie Rafała Malczewskiego i Zbigniewa Uniłowskiego, jako artystów o pokrewnym talencie może mieć napozór posmak paradoksu. Pierwszy to malarz - syntetyk, a więc twórca obracający się w dziedzinie Sztuki Czystej. Drugi to powieściopisarz - realista, analityk. A jednak pomimo różnych form i krańcowo przeciwnych metod podobieństwo obu artystów jest niewątpliwe.

Przyczyny tego faktu szukać należy przedewszystkiem we wspólnem źródle, z którego obaj czerpią. Punktem wyjścia dla twórczości obu artystów jest: **dziwność i groza pospolitości.** Zkonkretyzowany w niej bezsens istnienia Rafał Malczewski transponuje do wymiarów metafizycznych, nie usiłując go jako malarz ani uzasadniać ani analizować. Twórczość jego jest tylko potwierdzeniem istnienia w jego metafizycznej grozie i tem się różni od Uniłowskiego, który nie mogąc głębogo w nim tkwiącego uczucia bezsensu przesunąć do innych wymiarów, obraca się w sferze życiowego chaosu. Od Uniłowskiego, jako od prozaika moglibyśmy wymagać innej, bardziej zdecydowanej postawy, ale w tem właśnie leży i siła i niebezpieczeństwo tkwiące głęboko w jego prawdziwym, niezakłamanym talencie.

„Dlaczego" i „poco".

„Dlaczego" to partykuła pytajna, zawierająca już w sobie postulat rozumowego uzasadnienia, to twórcza postawa w stosunku do rzeczywistości. „Poco" to zarazem pytanie i — jakże łatwo osiągnięta — negatywna odpowiedź.

„Poco" — słowem tem przesiąknięta jest cała książka Uniłowskiego, w tem tkwi i potęga i tragedja młodego autora, realisty o Daumierowskim zacięciu. Tak, Uniłowski jest realistą i to skrajnym. A jednak powieść jego nie jest wiernem „odbiciem" życia. Siłą swego talentu sugeruje nam, że oto jego tragiczni bohaterowie nie są (pomimo wyraźnych aluzyj) tymi a tymi artystami literackiego światka, że powieść jego nie jest powieścią z „życia sfer literackich". Jego bohaterowie to **ludzkość cała.** Cała ludzkość gnieździ się w ciasnych „wspólnych pokojach", zbłąkana między ubikacją a kuchnią, między knajpą, a domem publicznym. Uniłowski nie może oderwać wzroku od krętych, brudnych ulic północnej dzielnicy Warszawy. W tem leży podświadoma artystyczna deformacja rzeczywistości. Uniłowski nie woła i nie krzyczy przemyślnie „dlaczego"?

„Nacóż zda się rozmowa jak wiatr bezpowrotna" (Zahradnik), skoro w mieszkaniu na Nowiniarskiej „ciągle bez zmian": „Student patrzy w książkę i dłubie w nosie. Zygmunt chrapie... W ustępie ktoś stęka i szeleści papierem". W alkowie umiera bohater, biedny, wciąż tylko „obiecujący" literat, otoczony przez obojętnych mu przyjaciół, ludzi złamanych i wykolejonych, jak on sam. Lada dzień odpłynie w mrok śmierci, której nigdy nie usiłował złagodzić straconą w dzieciństwie religją, ani uzasadnić pogardzoną (a priori) filozofją. Wie tylko jedno, że pójdzie tam, dokąd przed paru dniami odszedł kolega - samobójca. „Jedyne to wyjście z sytuacji w jakiej się każdy z nas znajduje..."

„O Boże! gdybyś wpadł w moje ręce... A to się u nas źle dzieje... Najświętsza Panienko Częstochowska".

Uwagi o formie.

Większość naszych młodych powieściopisarzy posługuje się beznadziejną metodą transponowania poezji na prozę. Poezja jest syntezą zasadniczo różnorodnych elementów: dźwięku, obrazu, sensu uczuciowego, lub pojęciowego i w przeciwieństwie do prozy jest wyrazem naszego „ja" leżącego u podłoża uczuć metafizycznych zobjektywizowanych w konstrukcjach formalnych w dzieło Sztuki Czystej. Pozbawiona tego, co jest jej istotą i koniecznym wyrazem, przełożona na prozę, staje się ciapkowatą masą, stanowiąc w sumie kupę rzemieślniczo wycyzelowanych, nie wiążących się wzajemnie obrazków. O ile irrealizm jest konieczną formą w sferze Sztuki Czystej, nie podlegającej logicznemu i użytkowemu wyjaśnieniu, o tyle w dziedzinie powieści **zawsze realistycznej w swojem założeniu,** staje się poprostu kłamstwem, odbierając czytelnikowi to, czego w prozie szuka: **wiarę w prawdę opisu.** Metafora, znajdując w poezji szerokie zastosowanie, w powieści musi być stosowana z niezwykłym umiarem i ostrożnością aby nie skupić na sobie całkowitej uwagi czytelnika. W przeciwnym razie traci barwę stępiając wrażliwość odbiorcy i zamazując ogólną linję powieści.

Stanowisko takie nie jest oczywiście równoznaczne z niedbalstwem stylistycznem i wyłącznem skupieniem uwagi na wątku fabularnym.

Powieść Uniłowskiego powinna była stać się ewenementem w świecie literackim nie dla swych nieprzejrzystych aluzyj, ale dlatego przedewszystkiem, że Uniłowski jest pierwszym bodaj z młodych literatów, który wyszedł zwycięsko z tak trudnego zadania, jakiem jest napisanie uczciwej, realistycznej powieści. Książkę jego czytamy jednym tchem nie z ciekawości wywołanej skomplikowaną akcją, lub uczuciowem przejęciem się dziejami bohatera. Uniłowski posługując się niezwykłą intuicją psychologiczną i korzystając z żywych wzorów, dał tylko żywe, prawdziwe postacie w stosunku do których umiał zająć stanowisko **epika.** Z jednakową epicką pasją maluje każdy odruch, każdy drobiazg. Nikogo nie obdarza swoją sympatją i dlatego wszystkie postacie żyją naprawdę. Nawet uboczne figury, które obrysował raz jeden, krótkiem pociągnięciem pióra, żyją narówni z bohaterami, wiemy że są, że działają choć niema już o nich mowy. A to już poważny sprawdzian prawdziwego talentu.

Język prosty, mocny, brutalny — tak właśnie mówią ludzie w opisanem przez Uniłowskiego środowisku — wolny od narzucających się, przypadkowo doczepionych fioritur. Kapitalne metafory (np. „za oknem tkwił przykry, blaszany — jakby — dzień"), skojarzenia i powiedzonka nie żyją życiem własnem, ale organicznie złączone z całością podnoszą artystyczną wartość powieści. Poprzestaję na uwagach, bo dokładniejsza analiza krytyczna niebywałej u tak młodego autora techniki pisarskiej zapełniłaby z pewnością wielostronnicową broszurę.

Co dalej?

Powieść Uniłowskiego zawiera wiele cech wspólnych z genjalną książką Remarque'a. Ta sama w niej siła i prawda, ten sam pesymizm. Ale bohaterowie Remarque'a to ludzie, których złamała i wykoleiła katastrofa społeczna. To też autor niemiecki bez trudu wskazuje na przyczynę tragedji ludzkiej: WOJNA. Bohaterowie Uniłowskiego żyją zawsze, niezależnie od konjunktur gospodarczych, czy przewrotów socjalnych, pozostaje więc tylko jedna odpowiedź: BEZSENS, i to jak zaznaczyłem bezsens, którego Uniłowski nie umie przetransponować do metafizycznych wymiarów. I w tem tkwi poważne niebezpieczeństwo „wypsztykania się". Opisał to, co przeżył. I cóż więcej potrafi powiedzieć, skoro się nam prezentuje jako zdecydowany antyintelektualista, dopatrujący się w „przerafinowaniu" (!) intelektualnem jałowizny i impotencji twórczej młodych artystów.

Z drugiej strony ci, którzy znają nowele Uniłowskiego wiedzą dobrze, że młody autor z równą wprawą operuje pur nonsensem, jak czystym realizmem.

Dlatego dalsze losy Uniłowskiego stoją pod znakiem zapytania równie wielkim, **jak wielkim i mocnym okazał się jego talent.**

Bolesław Miciński.

Stary człowiek krwawi znów...

Było coś z tragizmu i coś z groteski w wiadomościach prasowych o bijatyce na wielkim kongresie pacyfistycznym w Paryżu. Jeszcze dosadniejszą, iście symboliczną wymowę ma krew przelana u wrót Pałacu Ligi w Genewie, tem mieście pokoju i porozumienia międzynarodowego, gdzie ludzkość w osobach swych przedstawicieli politycznych łamie sobie głowę nad sposobami realizacji idei rozbrojenia.

Oto tragikomizm utopji o mechanicznej naprawie ustroju świata. Stary, nawpółzwierzęcy człowiek cywilizacji materjalistycznej — chce stworzyć nowy porządek i nową sprawiedliwość, zapominając o przetworzeniu wpierw samego siebie. Zło gnieździ się w nas samych i śmieje się do rozpuku z daremnych wysiłków. Oto areopag narodów, wzniosły humanizm, pacyfizm i idealistyczne frazesy — a oto ryk rozwścieczonego tłumu, szarże samochodów pancernych, pod wtór karabinów maszynowych, szczekających jak psy po ulicach. Pęka ze śmiechu djabeł, który siedzi nam mocno za skórą.

„Nie będzie gadem, kto zwalczy gady" — mówił Norwid (w tragedji o Krakusie). Nieszczęśliwy, stary, zły człowiek nie zbuduje ładu i szczęścia na ziemi. Ten stary człowiek — wszystko jedno, czy będzie to nacjonalista, czy socjalista, bolszewik, czy faszysta, klerykał, czy ateusz — pokazał znów zęby nad Lemańskiem jeziorem. Na tym starym człowieku nie warto i nie wolno budować nowej ery.

Krwawy, zły, stary człowieku, ustąp! Ległeś jak smok leniwy i ociężały, na drodze ludzkości ku słońcu. Nawet słońce zczernieje od dotknięć twoich palców, od spojrzeń twych oczu.

Nową erę, nowe słoneczne Akropolis budować musi Człowiek Nowy. Stwórzmy najpierw nowego człowieka, zanim przystąpimy do przebudowy ustroju prawnego świata. Stwórzmy go trudem nadludzkim — **w nas samych.**

br. bor.

Kilka słów o teatrze Słowa

(Dokończenie)

Uspokoić ich można o tyle, że słowa niniejsze nie liczą wcale u polskiego czytelnika na znajomość Wyspiańskiego bardziej „luksusową" od tej znajomości Goethego, jakiej nie mieć wstydziłby się był w r. 1857 każdy cywilizowany Niemiec. Liczą co najwyżej, na zapomnienie o jego komentatorach[2]).

Czytać „Boską Komedję", która i nasze rozegra tragedje drobnoustrojów, można „racjonalistycznie" albo „mistycznie", jak kto chce, ale jest na to jeden tylko sposób[3]), ten który wskazał autor **teorję** dając **praktyczną** swego teatru, raz w dramatycznej, drugi raz w analitycznej formie: akt drugi Wyzwolenia i Tragiczną Historję. Utrwalając proces stawania się własnej myśli, stworzył w nich **metodę** — tę właśnie, którą będzie musiała posłużyć się wiedza z chwilą, gdy zechce wyciągnąć konkluzję z tego, co się w latach 1897 — 1907 dokonało w Krakowie: **z opanowania przez ludzką świadomość dziedzin, które dotąd za leżące po za jej granicami, za niedostępne dla ludzkiego poznania, uchodzą.**

Bo albo to wszystko, co z teatru Stanisława Wyspiańskiego sprawdziło ćwierć wieku od śmierci jego ubiegłe — nie istnieje i w takim razie ten teatr wart jest co najwyżej by go dalej „badali" niepoczytalni i nieodpowiedzialni kuglarze t. j. historycy literatury, albo też jest zjawiskiem najosobliwszem, jakie istnieje w dziejach ludzkiej myśli i czas jest by zajęły się nim te dyscypliny, jakie umysł ludzki dotąd w celu bezwzględnego i bezinteresownego poszukiwania prawdy sobie wytworzył t. j. nauka ścisła.

Adam Łada-Cybulski.

Cannes, czerwiec - lipiec 1932.

2) Nie ma się tu na myśli oczywista, genjalnych ale dużego wysiłku myślowego wymagających i niekiedy zbyt abstrakcyjnych pism **Stanisława Lacka** (zm. 1909), któremi wiedza o Wyspiańskim karmić się nie przestanie, ani pełnych nieporozumień i sprzeczności ale tak boleśnie **żywych** i chwilami już jasnowidzących pism **Stanisława Brzozowskiego** (zm. 1911); prace pp. St. Kotowicza i St. Kołaczkowskiego również zachowują wartość.

3) Ten teatr, Sztukę, dzieło myśli Artysty, z tem jednem porównywać: **„ze samą już tylko rzeczywistością** wydarzeń" (Trag., Hist. str. 148). Nie zapominając o tem, że osoby dramatów mówią to „co zależy od nich" — nie szczegóły porównywać, rzeczy obojętne lub których na razie z całością powiązać trudno, ale to co jest istotne i w czem się myśl wyraża Artysty tj. **kompozycję i akcję.** Taki a nie inny układ całości, taki a nie inny przebieg wydarzeń „to jedynie i wyłącznie może być, jest i było najważniejsze, to jest wszystko i to jest, było i może być uwagi godne" (Trag. Hist., str. 86). Aktualność zawsze i cała aktualność, ale aktualność **wielka.**

HOENE-WROŃSKI

Prawo Tworzenia

(CIĄG DALSZY)

To również sprawia, że w części elementarnej niniejszego ustroju technicznego nie mogliśmy wyprowadzić z elementów pierwszorzędnych, ani wogóle z elementów pierwotnych, żadnej dyspozycji powszechnej, zdolnej do urobienia narzędzi technicznych. Natomiast w dwu klasach systematycznych, stanowiących zbieg-celowy i jednakość-wieńczącą, wprowadzenie powszechności winno być możliwe, w tych bowiem dwu klasach istnieje już całkowite złączenie dwu elementów pierwszorzędnych, jawnie będące warunkiem powszechności, jak się to już dzieje w dwu elementach powszechnych, które umożliwiają założenie dwu pierwszych narzędzi technicznych. Co większa, konieczność tej funkcji powszechności w dwu ostatnich klasach systematycznych staje się tutaj, dla niniejszego ustroju technicznego, nawet bardzo nagląca, gdyż jedynie ta funkcja będzie mogła spełnić powszechność systematu, zatwierdzając pozytywnie jego *jednię podstawową*, i w ten sposób nawiązując do tej jedni podstawowej, jako do PRAWA ABSOLUTNEGO tego systematu, wszystkie rozliczne narzędzia powszechności, a więc i wszystkie przedmioty omawianego systematu. Jakoż istotnie, dzięki całkowitemu złączeniu elementów pierwszorzędnych, zachodzącemu w dwu ostatnich klasach systematycznych, a zwłaszcza w jednakości-wieńczącej, gdzie się ona daleko mocniej uwydatnia niźli w dwu elementach powszechnych, ta niezbędna cecha spełnienia powszechności ustala się, jak zobaczymy, nader oczywiście.

Nasamprzód w zbiegu-celowym, skoro go wyzujemy ze wszelkiej w nim zawartej indywidualności, aby jego dyspozycji do powszechności nadać cechę nieoznaczoną, okaże się już jakby PREFORMACJA PIERWOTNA dwu elementów pierwszorzędnych do siebie nawzajem; ta preformacja zakłada mniejsze lub większe PRAWDOPODOBIEŃSTWO WYTWORZENIA wszystkich przedmiotów systematu. To też, mając wzgląd na to prawdopodobieństwo wytworzenia, nazwiemy *racjami-dostatecznemi* ten pierwszy zabieg (procédé) systematyczny w niniejszym ustroju technicznym, mającym za przedmiot generację powszechną. Wszelakoż należy zaznaczyć, że mamy tu dopiero zwykłe prawdopodobieństwo wytworzenia powszechnego, a nie samo już spełnione to wytworzenie. Powód tego braku spełnienia tkwi w tem, że w zbiegu-celowym złączenie dwu elementów pierwszorzędnych nie jest jeszcze całkowite, boć to złączenie ma tam postać tylko zgodności czyli niejako harmonji tych dwu elementów, nie zaś już prawdziwego stopu tychże elementów heterogenicznych. Ten stop ostateczny dokonywa się dopiero w jednakości-wieńczącej, zapomocą tożsamości systematycznej, założonej tam pomiędzy dwoma elementami powszechnemi, które zresztą, jak widzieliśmy wyżej, są już pierwszemi warunkami powszechności we wszelkim systemacie rzeczywistości.—Ściśle więc mówiąc, ten pierwszy systematyczny zabieg generacji powszechnej, nazwany tu przez nas racjami-dostatecznemi, nie stanowi prawdziwego ZABIEGU SPECJALNEGO dla generacji technicznej, lecz jedynie DYSPOZYCJĘ OGÓLNĄ czterech narzędzi elementarnych dla mniej lub więcej doskonalego wytwarzania powszechnego wszystkich przedmiotów w danym systemacie. Dlatego też w naszej Filozofji Matematyki, nie mogąc jeszcze sięgnąć do tych wysokich względów założenia Prawa Tworzenia, poprzestaliśmy na tem, że ten zabieg systematyczny, stanowiący tu racje-dostateczne, przedstawiliśmy poprostu jako piąte narzędzie elementarne, pochodzące od wyżej zdeterminowanych czterech pierwszych. W naszych pracach matematycznych należy obecnie sprostowac ten wzgląd tymczasowy, zgodnie z niniejszą dedukcją, aby wznieść się do trwałego poglądu na Prawo Tworzenia we wszystkich częściach składowych filozofji matematyki.

Wreszcie w jednakości-wieńczącej, skoro ją również wyzujemy ze wszelkiej w niej zawartej indywidualności, by także i jej dyspozycji do powszechności nadać cechę nieoznaczoną, okaże się ostatecznie TOŻSAMOŚĆ PIERWOTNA dwu elementów pierwszorzędnych, owa (tożsamość podstawowa, która jest warunkiem absolutnym wszystkiej powszechności w każdym bądź systemacie rzeczywistości, a początkowo w systemacie rozwoju genetycznego samejże istoty absolutu. W tej więc tożsamości pierwotnej dwu elementów pierwszorzędnych wszelkiego systematu, odkrywając tu najpierwsze źródło wszystkiej zawartej w nim powszechności, otrzymujemy żądane spełnienie tej powszechności, ustalając tem samem JEDNIĘ PODSTAWOWĄ całego systematu i zakładając, także tem samem, PRAWO ABSOLUTNE, rządzące wszechwładnie wszystkiemi indywidualnemi i powszechnemi trybami, podług których odbywa się wytwarzanie przedmiotów tego systematu. Dlatego też nazwiemy *prawem-najwyższem* tę ostatnią część systematyczną w niniejszym ustroju technji wszelkiego systematu rzeczywistości. Jakoż trzeba zaznaczyć, że tożsamość pierwotna dwu elementów pierwszorzędnych danego systematu winna stanowić CECHĘ PIERWOTNĄ wszystkich części składowych tego systematu rzeczywistości, ponieważ te wszystkie części nie zawierają nic prócz dwu elementów pierwszorzędnych; to też ścisła determinacja tożsamości pierwotnej tych dwu elementów winna koniecznie stanowić PRAWO-NAJWYŻSZE wszystkich części składowych systematu. Z tego więc powodu, w naszej Filozofji Matematyki, nie mogąc jeszcze sięgnąć do tych wysokich względów założenia Prawa Tworzenia, poprzestaliśmy na tem, że prawo-najwyższe algorytmji wywiedliśmy poprostu z rozważania CECHY PIERWOTNEJ w częściach składowych systematu algorytmji; cecha zaś ta, jak widzieliśmy przed chwilą, pochodzi właśnie z tej omawianej tożsamości pierwotnej, której ścisła determinacja ustanawia to prawo-najwyższe. By się jednak zbytnio nie odchylać od języka matematycznego, nazwaliśmy tam *formą pierwotną* generacji ilości to, co należałoby nazwać jej *cechą pierwotną*. Dla filozoficznej dokładności wyrażeń, trzeba więc w naszych pracach matematycznych sprostować tę nazwę, i zamiast formy pierwotnej, czy formy jedynej w całej algorytmji — czytać: cecha pierwotna czy cecha jedyna wszystkich indywidualnych i powszechnych algorytmów. Aby sięgnąć do punktu widzenia Prawa Tworzenia, trzeba zwłaszcza wznieść się od tej pierwotnej cechy całej algorytmji aż do samejże TOŻSAMOŚCI PIERWOTNEJ dwu algorytmów pierwszorzędnych, tj. sumowania i stopniowania, żeby odkryć znaczenie absolutne naszego *prawa-najwyższego* matematyki.

Kończąc tu, w granicach metody krytycznej, dedukcję części składowych ustroju technicznego we wszelkim systemacie rzeczywistości, winniśmy — by lepiej uwydatnić tożsamość pierwotną dwu elementów pierwszorzędnych, do której doszliśmy w prawie-najwyższem tego systematu,—porównać te ze składowych całego systematu części, gdzie, że tak powiemy: stopniowo się wypracowuje kształtowanie tej tożsamości pierwotnej. Tak tedy, w elemencie naturalnym mamy dopiero *związek* czyli *neutralizację* odnośnych funkcyj dwu elementów pierwszorzędnych; w zbiegu-celowym dochodzimy do *zgodności* czyli *harmonji* tych funkcyj; w jednakości-wieńczącej otrzymujemy *złączenie* czyli *utożsamienie,* t. zn. tożsamość systematyczną tychże funkcyj; w racjach-dostatecznych odkrywamy już wzajemną *preformację pierwotną* dwu elementów pierwszorzędnych; wreszcie w prawie-najwyższem odkrywamy całkowicie samąż *tożsamość-pierwotną* tych elementów. Wynika stąd, że, jeśli jednakość-wieńcząca jest ZAMKNIĘCIEM systematu, jak powiedzieliśmy wyżej, to prawo-najwyższe jest oczywiście jego KORONĄ.

Streśćmy tu różnorakie te części składowe generacji powszechnej, a będziemy mieli, dla założenia Prawa Tworzenia, następującą trzecią tablicę częściową:

USTRÓJ TECHNICZNY.

a) Część *elementarna.*
  a2) Narzędzia *pierwotne* = Niema ich.
  b2) Narzędzia *pochodne.*
    a3) Narzędzia pochodne *bezpośrednie:*
      a4) NARZĘDZIE-POWSZECHNY-BYT.
      b4) NARZĘDZIE - POWSZECHNA - WIEDZA.
    b3) Narzędzia pochodne *pośrednie:*
      a4) NARZĘDZIE-PRZEJŚCIOWY-BYT.
      b4) NARZĘDZIE - PRZEJŚCIOWA - WIEDZA.
b) Część *systematyczna.*
  a2) *Różność* systematyczna.
    a3) Wpływ *częściowy.* = Nie istnieje.
    b3) Wpływ *wzajemny.* = RACJE-DOSTATECZNE.
  b2) *Tożsamość* systematyczna. = PRAWO-NAJWYŻSZE.

Co się wreszcie tyczy porównania technicznego, mającego za przedmiot powszechność w formie czyli w sposobie bycia systematu jakichkolwiek przedmiotów, rzecz jasna, że, ponieważ w formie tych przedmiotów nie zachodzi żadna inna różnica charakterystyczna poza tą, która pochodzi od rdzennej różnicy pomiędzy elementami a ich klasami systematycznemi, jakeśmy to wyżej zauważyli, powszechność w formie tego systematu nie może nastręczyć innych postaci odrębnych poza temi, które dotyczą relacyj elementarnych i relacyj systematycznych w tymże systemacie. Ponadto, pamiętając, cośmy wyżej uznali w dedukcji dwu części podstawowych wszelkiego systematu rzeczywistości, t. zn. jego teorji i technji, których odnośnemi przedmiotami są indywidualność i powszechność w tym systemacie; pamiętając — powtarzamy — iż indywidualność stanowi zawsze przedmiot bezpośredni naszego poznania, powszechność zaś może stać się przedmiotem naszego poznania tylko w sposób pośredni, t. zn. stając się zgóry celem spekulacji, a zatem przedmiotem naszej woli, — wywnioskujemy tutaj, że w kazdym systemacie rzeczywistości powszechność jest dla wiedzy ludzkiej zawsze przedmiotem dociekania właściwego, t. j. zawierającego jakiś cel *(pragmateia),* gdy tymczasem indywidualność jest właściwie dla wiedzy ludzkiej poprostu przedmiotem spekulacji *(kataskope);* i że nawzajem wszelkie dociekanie właściwe, podejmowane przez człowieka w jakimkolwiek systemacie rzeczywistości, zawsze zmierza wyłącznie ku powszechności tego systematu. To też jeśli nazwiemy *problematem*)* te dociekania właściwe, które zawierają jakieś cele, to problematy w jakimkolwiek systemacie rzeczywistości będą naogół miały na widoku li tylko powszechność tego systematu; a skoro zauważymy, że powszechność w treści czyli istocie danego systematu jest, w jego części systematycznej, wykończona przez *prawo-najwyższe* tego systematu, zobaczymy, że to w przedmiocie tego prawa-najwyższego tkwi ostatecznie CEL OGÓLNY wszystkich problematów, możliwych w tym systemacie rzeczywistości. Ale wszelkie takie dociekanie, tyczące się powszechności w danym systemacie przedmiotów, musi się zrazu opierać na jakichkolwiek relacjach tych przedmiotów, t. zn. na ich formie czyli sposobie bycia, bo, jak widzieliśmy wyżej, ta forma czyli sposób bycia pochodzi właśnież od wzajemnej determinacji wszystkich rzeczywistości, składających się na dany systemat, i staje się przeto wyrazem zewnętrznym—niejako sygnałem—omawianej powszechności, lub raczej wiodącą do tej powszechności drogą. Wszelki więc problemat, jak my go tu rozważamy, winien się opierać czyli być ugruntowany na jakichś relacjach, na formie przedmiotów tego systematu, w którym on zachodzi. A przeto powszechność elementarna w formie danego systematu, będąca jedną z dwu części porównania technicznego, będzie to właściwie PRAWIDŁO POWSZECHNE dla kształtowania problematów, powszechność zaś systematyczna w formie tegoż systematu, będąca drugą z dwu części porównania technicznego, będzie samąż PROBLEMATEM POWSZECHNYM, w tym systemacie rzeczywistości, gdyż jest ona zresztą ściśle związana z powszechnością systematyczną w treści tego systematu, która to ostatnia, jak uznaliśmy, stanowi w prawie-najwyższem systematu, cel ogólny wszystkich jego problematów. To też nazwiemy poprostu *kanonem genetycznym**)* i *problematem-powszechnym* te dwie części porównania technicznego we wszelkim systemacie rzeczywistości.

Mamy więc dla założenia Prawa Tworzenia następującą czwartą i ostatnią tablicę częściową:

PORÓWNANIE TECHNICZNE.

a) Część *elementarna.* = KANON GENETYCZNY.
b) Część *systematyczna.* = PROBLEMAT-POWSZECHNY.

———

Na tem kończymy dedukcję części składowych wszelkiego systematu rzeczywistości, zaczem — pamiętając, że te części składowe mogą się rozwijać tylko podług Prawa Tworzenia — będziemy mieli dla założenia tego wielkiego prawa, przedmiotu naszej niniejszej dedukcji, następującą ramę, otrzymaną ze złączenia czterech poprzednich tablic częściowych:

PRAWO TWORZENIA.

I. Indywidualność. = TEORJA.
  A) Treść; *generacja indywidualna.* = USTRÓJ TEORETYCZNY.
  B) Forma; relacja *indywidualna.* = PORÓWNANIE TEORETYCZNE.
II. Powszechność. = TECHNJA.
  A) Treść; generacja powszechna. = USTRÓJ TECHNICZNY.
  B) Forma; relacja powszechna. = PORÓWNANIE TECHNICZNE.

(Dok. nast.).

Spolszczył *Czesław Jastrzębiec-Kozłowski.*

———

*) Nadając ogólnie miano p r o b l e m a t ó w zadaniom technicznym, trzeba jednak odróżnić te z pomiędzy nich, których przedmioty są czysto MOŻLIWE, od tych, których przedmioty są KONIECZNE, t. zn. trzeba odróżnić zadania, których dokonanie (rozwiązanie) posiadałoby tylko pewność PROBLEMATYCZNĄ (gdyż ich przedmiot jest możliwy albo nie), od tych, których dokonanie (rozwiązanie) posiada pewność APODYKTYCZNĄ (gdyż przedmiot ich jest konieczny): pierwsze z tych zadań są to p r o b l e m a t y w ł a ś c i w e, drugie zaś są to właściwie „p o r y z m a t y". (Ob. Wstęp do Filoz. Matem., str. 217 — 221). I te oto drugie, czyli poryzmaty, będące problematami niewłaściwemi, tj. zawsze rozwiązalnemi, stanowią prawdziwe zadania technji wszelkiego systematu naukowego czy filozoficznego. (Ob. dział I Filoz. Technji, str. 133 i 134). Nie potrzeba chyba dodawać, że zadania teoretyczne właściwe są i być winny oznaczone ogólnie mianem t e o r e m a t ó w.

———

**) W oryginale mamy właściwie „prawidło powszechne": ponieważ jednak sam Wroński nazwę tę zarzucił i we wszystkich późniejszych dziełach używał terminu „kanon genetyczny", tłumacz pozwolił sobie wprowadzić tę zmianę.

WŁADYSŁAW SEBYŁA

3 nokturny

1

Wicher płomienie gwiazd po niebie rozmiata,
chłodem nocy zawiewa z granatowej pustki,
toczy się ciemna rzeka z niesłyszalnym pluskiem
po dnie nieobeszłego świata.

Płyniemy w czarnej wodzie, przy zgasłych latarniach,
ku nieodkrytym lądom, przeczuwanym miastom;
zwolna las wodorostów i mchów nas porasta,
aż przy nieznanym brzegu czarna głąb nas olśnem
ramieniem ogarnia.

2

O czarne wody Narwi wiatr szerokiem skrzydłem bije,
i księżyc — siwy koń — na płytkim brzegu wodę pije.
Za tajemnicą płaskich łąk bór wzdycha tajemniczy.
Gniewnie szamocąc się, przez sen jastrzębie pisklę krzyczy.

3

Księżyc srebrzystem radłem porze skiby chmur,
wiatr zachodni liśćmi suchemi szeleści,
dudni pociąg za lasem, za rzeką...
(Miał król stary siedem cór,
siedem cór i wiele w życiu boleści...)
Pies gdzieś szczeka daleko... daleko.

Wystawa listopadowa w T-wie Zachęty S. P.

Obecna wystawa w Zachęcie jest jeszcze jednem „świadectwem ubostwa" wystawionem zarządowi tej koszmarnej instytucji. Niski poziom wydaje się już tu być programem.

Dwie sale zawieszone są tworami trzydziestoletniej produkcji Henryka Szczyglińskiego, rasowego reprezentanta Zachętowej estetyki, malarza wielce zamaszystego i w swoim sarmatyzmie — bardzo pewnego siebie. Szczygliński swój talent pejzażysty kształcił głównie w Monachjum (1899), a potem w Krakowie. To że do Paryża nie dotarł, Zachęta skłonna jest uważać za cnotę*).

Pozostał zatem (jak większość artystów z pod znaku Zachęty), — w kręgu wpływów swoich najbliższych sąsiadów, sąsiadów rasowo nam obcych, bardziej obcych od Francuzów. Dzięki temu zatracił gdzieś czystość kolorytu, Polakom przyrodzoną, — i utonął w ciemnych, brudnych sosach, importowanych z głębi Niemiec. Formę wykształcił zresztą ostatecznie w Krakowie (Młoda Polska) u Stanisławskiego. Stąd — ów realizm „antyimpresjonistyczny", dekoratywność linji kompozycyjnych (pokrewne wiedeńskiej secesji), no i posmak literacki w wyrazie. Jego „chef d'oeuvre" p. t. „Starych ojców naszych szlakiem" (Nr. 13) jest właśnie tego rodzaju malowidłem, czarnem prawie w swoich stłumionych zieleniach i fioletach, a niemal ze secesyjnem w kompozycyjnej expresji.

Jednakże tego rodzaju manierę Szczygliński — w ostatnich paru latach — nieco zmodyfikował. Takie płótna jak „Wschod słońca" (Nr. 31) albo „Przed nabożeństwem" (Nr. 36) — są próbami zdobycia czystszego kolorytu i bardziej zrównoważonej, spokojnej kompozycji (a nawet takiejże faktury). Niestety wigor twórczy w Szczyglińskim widocznie ostygł, bo niema już tu — tego nerwu malarskiego, który był solą jego dawnych (na modlę dekadencką udrapowanych) pejzaży.

Wystawa malarskich prac Szczęsnego Rutkowskiego graniczy ze skandalem. Autor (znany w Warszawie konserwator obrazów) wogóle nie jest malarzem, sądząc z tych trzydziestu, z rozbrajającą naiwnością zamalowanych płócien. Wieje z tych „landszaftów" kompletne ubóstwo twórczej wyobraźni, ubóstwo markowane prostackiem prymitywizowaniem kształtów i barw. Rutkowski „wyrabia" pejzaże, a czasem usiłuje tworzyć dekoracyjne kompozycje. W obu jednak genre'ach — forma rozłazi mu się zupełnie pod pendzlem.

M. Nałęcz-Dobrowolski i Wiesław Poznański reprezentują na obecnej wystawie w Zachęcie „sztukę nowoczesną", — chyba po to tylko, żeby otumanić do reszty biednych Warszawiaków i wmówić w nich, że niema lepszych u nas malarzy jak ci starzy śledziennicy z zarządu Zachęty. Zarówno Dobrowolski jak i Poznański kulturą nie grzeszą, mają natomiast sporo tupetu. Pierwszy z nich przywiózł z Ameryki kilkanaście impresji, które silą się na expresję: kompozycja ich jest bardzo luźna, a koloryt albo słodkawy, albo brutalnie kontrastowy. Drugi — W. Poznański — maluje z rozmachem dekoracyjne kompozycje o zagmatwanym mocno rytmie. Koloryt ma brudny.

K. Wróblewskiego pejzaże górskie przypominają w swoim realizmie — kolorowe fotografje. Łączą się one w harmonijny zespół z wystawą ogólną. O tej ostatniej pisać jest przykro: nie różni się ona charakterem od poprzednich. Już dziesięć przeszło lat patrzymy przecie na te przesławne ekspozycje i — zgrzytamy zębami.

Od roku zmieniło się wprawdzie wiele na nasze szczęście. Zachęta nie jest już „samodzierżawna": mamy I. P. S., ktory błazni się wprawdzie kawiarnianym odorem, ale bądźcobądz jest żywą, kulturalną placówką (n. b. odczyty czwartkowe). A Zachęta tak i tkwi w dawnych obyczajach, nie myśli wyzbywać się maniery „ilościowego zapełniania sal wystawowych". To też nadal są niestety aktualne słowa St. Zahorskiej, napisane przed ośmiu jeszcze laty na ten niewesoły temat („Przegląd Warszawski" Marzec 1924):

„Sale muszą być zapełnione — to jest dewiza: o poziom mniejsza. Trudno o konsekwentniejsze przystosowanie się do obecnych nouveau-riche'owskich czasów. To też w salonie znajdują się niejednokrotnie obrazy, których nie umieściłaby na swej wystawie żadna szanująca się początkowa szkoła dla malarzy. Jeśli się chce być programowo konserwatywnym, to trzeba przynajmniej umieć prowadzić wyższą politykę konserwatywną. A konserwatyzm musi być przedewszystkiem polityką prestige'u. Nie wolno mu nigdy doprowadzić do tego, by ktokolwiek przejrzał, że niema właściwie czego konserwować. Musi się oprzeć na zasadzie, że jeśli już nic dopuszcza niczego nowego, to to, co daje, ma swoją wypróbowaną starą ale jarą wartość. Ale co powiedzieć o konserwatyzmie, który stoi poniżej najprzeciętniejszego poziomu technicznej przyzwoitości? Zabija oczywiście sam siebie, a wkoło siebie szerzy demoralizację i zniechęcenie".

St. E. Rogoyski.

*) Patrz „Przewodnik" po wystawie: panegiryk, ku czci Szczyglińskiego pióra p. J. Kleczyńskiego. Nota bene: dziewięć stron przewodnika zajmuje spis firm, które dają rabat członkom Zachęty. Są tam m. in. artykuły dewocyjne „Zakładu św. Wojciecha", jak również artykuły chirurgiczno-gumowe Drehera.

Teatr — Wyspiańskiemu

25-lecie śmierci Wyspiańskiego — największego polskiego dramaturga — stało się bodźcem dla szeregu teatrów. I tak będą wystawione w czasie uroczystości następujące dramaty Wyspiańskiego:

W Krakowie. „Weimar" (w polskim przekładzie) zostanie odegrany na tle kartonów witrażowych Wyspiańskiego podczas otwarcia wystawy jego obrazów w Pałacu Sztuki. „Wesele" (w reżyserji Karbowskiego), „Wyzwolenie" (w reżyserji Osterwy), oraz „Śluby Jana Kazimierza" — oto repertuar krakowskiego teatru.

Warszawa: w „Teatrze Artystów" opracowuje „Akropolis" Zygmunt Nowakowski, w „Ateneum" Perzanowska — „Sędziów", w Teatrze Narodowym Solski — „Wesele", w Teatrze im. Żeromskiego Solska przygotowuje fragment dramatyczny p. t. „Daniel". Mówią też o wystawieniu „Nocy Listopadowej" w Teatrze Polskim.

„Powrót Odyssa" w reżyserji Strachockiego (Lwów), „Noc Listopadowa" w reżyserji Kochanowicza (Katowice), „Akropolis" w reżyserji T. Trzcińskiego (Poznań), „Zygmunt August" w inscenizacji Szpakiewicza (Wilno), „Wesele" w opracowaniu Wysockiej (Łódź), „Sędziowie" i „Warszawianka" (w reż. Stomy — Bydgoszcz), „Wesele" w Toruniu i „Sędziowie" w Częstochowie — oto obfity plon teatralny.

Ile te uroczystości przyniosą ważkich zdobyczy w pracach inscenizacyjnych nad dramatem Wyspiańskiego — okaże najbliższa przyszłość. Miejmy jednak nadzieję, że tyle zbiorowych wysiłków przyniesie jednak cenne zdobycze w tej dziedzinie i że inicjatywa Ministerstwa W. R. i O. P. w postaci szeregu nagród pieniężnych — wyda spodziewane rezultaty.

T e a t r

„Kapitan z Koepenick"

Rozwijając w 14-ym numerze „Zetu" moje poglądy na Sztukę Czystą, a w szczególności precyzując mój stosunek do współczesnego teatru zaznaczyłem, że przy dalszej pracy zmuszony będę do kompromisu, tj. do rozpatrywania realistycznych sztuk pod kątem formalnym, niezależnie od t. zw. „ideologicznych założeń"*). Oczywiście dziełem Sztuki Czystej „Kapitan z Koepenick" nie jest, jest natomiast interesującym reportażem-widowiskiem i tylko z tego punktu należy go rozpatrywać.

Z tego, że Zuckmeyer rozbił swoją sztukę na 21 krótkich obrazów, nie możemy mu robić zarzutu. Szereg zwięzłych, szybko po sobie następujących odsłon mogło się znakomicie przyczynić do konsekwentnego rozwinięcia dynamiki przy pomocy środków formalnych. Dzięki takiej konstrukcji widowiska, można ożywić martwą za zwyczaj oprawę sceniczną przez organiczne związanie jej z akcją. Niestety Zuckmeyer nie umiał szeregu dobrych, — jako takich — (trochę przydługawych) scen powiązać tak, by stanowiły formalną jedność. Inaczej mówiąc stylem „Kapitana": obrazy nie „klapowały" jeden do drugiego. Konieczne i celowe powiązanie poszczególnych scen obowiązuje nietylko dzieło sztuki Czystej, ale i reportaż pretendujący do jakichkolwiek artystycznych walorów. Zuckmeyer nie **skomponował** swojej sztuki, dał tylko szereg logicznie (w sensie życiowym), a nie artystycznie (formalnie) powiązanych obrazów. Najlepszym dowodem tej niekonstruktywności jest fakt, że reż. Schiller mógł usunąć 10 — jeśli się nie mylę — odsłon bez większego uszczerbku dla całości.

To zarzut niewątpliwie najpoważniejszy.

Prawdziwą zaletę sztuki stanowi przesunięcie punktu ciężkości z czystego realizmu na groteskę, w której reż. Schiller okazał się mistrzem. Na tle tym postać Wilhelma Voigta sprawiała chwilami koszmarne wrażenie człowieka zamkniętego w gabinecie automatycznie ożywionych figur woskowych. Najsłabszym punktem reżyserji to niepotrzebne, a łatwe do uniknięcia dłużyzny. Sądzę, że sztuka zyskałaby niepomiernie nie na usuwaniu całych odsłon, ale na skróceniu poszczególnych obrazów (dobrze wypadł zwięzły, ostro stylizowany epizod w fabryce obuwia, natomiast kapitalnie zespołowo i dekoracyjnie rozwiązana scena więzienna straciła na ekspresji przez zbytnią rozwlekłość).

„Kapitan z Koepenick" stanowiąc podatny materjał dla pracy reżysera, zawiera równocześnie dzięki „literackości" konceptów trącących rekwizytornią szereg niebezpieczeństw łatwizny psychologicznej i sentymentalizmu. Głęboka znajomość sceny Schillera, który umiejętnie operując groteską, uwolnił widza od nieznośnego uczuciowego przejęcia się rozwojem akcji, oczyściła sztukę z „nastrojowych" wkładek. Większy jeszcze triumf na tym polu odniósł genjusz Jaracza, który melodramatyczną rozmowę z dziewczynką - suchotnicą siłą swego artyzmu przesycił atmosferą czystej liryki. Trudno doprawdy w krótkiej recenzji zanalizować grę Jaracza: Jaracz to nietylko znakomity artysta, to żywiołowa siła twórcza.

Reszta zespołu — naogół — stoi znacznie niżej od tego, jaki w latach ubiegłych widzieliśmy na scenie w „Ateneum".

Przedstawienie było zrobione po schillerowsku: „na ostatni guzik". Trudno wprost pojąć, jak na płytkiej i prymitywnie urządzonej scenie można było osiągnąć taką sprawność (precyzyjnie opracowane efekty świetlne) i tempo. Przekład Jerzego Kossowskiego dobry. Widowisko „chwyciło". Teatr „Ateneum" realizując w ciężkich warunkach swoje **artystyczne** założenia, dawno już zasłużył na sukces.

*) Dla uniknięcia ewentualnych nieporozumień zaznaczę tylko, że tendencje, któremi Zuckmeyer przesycił swoją sztukę, malując tragedję jednostki zgniecionej trybami zmilitaryzowanego i zmechanizowanego życia, pokrywają się całkowicie z memi poglądami społecznemi. Oczywiście ze sztuką niema to nic wspólnego.

Teatr dla dzieci

O teatrze dla dzieci mówi się u nas niezmiernie mało. Większość społeczeństwa traktuje teatr jako teren rozrywki, a prasa i krytyka zbywa ten ważny problem, notując parę mglistych uwag o jego pedagogicznem znaczeniu, nie precyzując wcale, czy wychowawcza rola teatru winna iść po linji **społecznego**, czy estetycznego urabiania psychiki małego widza. A przecież w zagadnieniu tym tkwi jądro sprawy. Jeżeli uznamy, że źródłem sztuki nie są życiowe, lecz metafizyczne uczucia i że jest ona wyrazem indywiduum, zadanie wychowawcze teatru polegać będzie na rozwijaniu bogatej fantazji dziecka, i na kształceniu jego estetycznych uczuć, **na urabianiu nowego widza**, który by w sztuce szukał nie estetycznego czysto zmysłowego zadowolenia, lub teoretycznego rozwiązywania takiej, czy innej doktryny społecznej. I to stanowisko wbrew powszechnemu dzisiaj mniemaniu, że sztuka jest tylko elementem składowym życia społecznego, wydaje mi się słusznem.

P. Janina Strzelecka o tearze dla dzieci*).

„Teatr to sztuka złożona, to synteza wszystkich sztuk, to połączenie sztuki z akcją, z grą twarzy i ciała aktora, malarstwa z architekturą, muzyki z rytmiką i tańcem. Teatr ogarnia cały wrażeniowy aparat widza, odziaływując przy pomocy słowa, dźwięku, ruchu, rytmu, światła i barwy. Teatr w nowoczesnem ujęciu — to sztuka bodaj najpotężniejsza i najpotężniejszy środek w organizacji emocjonalnego życia mas w jednem wspólnem przeżyciu. Kultura sensualna to taki sam niezbędny czynnik wychowawczy, jak kultura logicznego myślenia. A jednak, do dnia dzisiejszego, teatr — to coś przypadkowego, sporadycznego. Uczęszczanie dzieci do teatru nie podlega żadnej regulacji, żadnemu systemowi.

Szkoła, dzisiejsza zwłaszcza, kształci prawie wyłącznie zdolności umysłowe, pomijając prawie zupełnie sferę uczuć i wyobrażeń. Punkt ciężkości przerzucono niemal całkowicie na naukę, na rozumowanie. Wyeliminowano pierwiastek emocjonalny: **niema miejsca na rytmikę, barwę, dźwięk.**

Cała praca w teatrze dla dzieci powinna być tak skonstruowana, aby widzowie dochodzili stopniowo do zrozumienia tego, co znaczy teatralne przedstawienie życia na czem polega istota teatralizacji, w odróżnieniu od literackiego, muzycznego, czy malarskiego opracowania **materjału** życiowego. Teatr dla dzieci nie powinien wysuwać tych form, które się przeżyły. Każdy szczegół winien byc umotywowany, wszystkie części dekoracji winny, że tak powiem, uczestniczyć w grze. Co się tyczy pejzażu na scenie, to szablonowe przedstawienie lasu, pola, jeziora etc. winno zniknąć raz na zawsze, winno ustąpić miejsca jak najdalej idącej stylizacji, albo **realistycznemu prymitywowi.** Trzeba uświadomić przyszłego widza od lat najmłodszych, że teatr — to wogóle sztuka warunkowa w samem swojem założeniu, **że jak każda sztuka nie kopjuje życia, ale przetwarza je w obrazy za pomocą tych metod, jakie mu są właściwe.**

Muzykę należy uważać za najbardziej składowy element przedstawienia dla dzieci. Muzyka jakby cementuje oddzielne fragmenty akcji, podkreśla ich charakter, wydobywa rytm sztuki, dodając grze aktorów rytmiczności i wyrazistości, uzewnętrzniając pewną konieczną jaskrawość.

Wogóle, w dziedzinie formy przedstawienia dla dzieci stoimy w obliczu ogromnej pracy, bardzo poważnej, wymagającej wyczerpującego przemyślenia, i eksperymentów. Niezbędną staje się konieczność ciągłego studjowania zarówno sztuki dla dzieci, jak dziecka - widza, dlatego, aby w rezultacie mógł powstać pewien pedagogicznie uzasadniony i opracowany system — wszystko to jeszcze całkowicie przed nami".

Bolesław Micinski.

*) **Janina Strzelecka** „Cele i zadania wychowawcze teatru dla dzieci i młodzieży". Warszawa 1931.

Korzystając z upoważnienia autorki pozwoliłem sobie wyjąć z wyżej wymienionej pracy fragmenty dotyczące **formy** przedstawień dla dzieci. P. Janina Strzelecka jest od trzech lat kierowniczką **„Jaskółki"**, jedynego w Warszawie artystycznego teatru dla dzieci, który ostatnio wskutek braku odpowiednich środków musiał zawiesić swoją działalność. Społeczeństwo wyznaczające miljonowe fundusze na cele wychowania fizycznego dopuściło do zawieszenia placówki o doniosłem znaczeniu wychowawczem.

Dlaczego?

(W rubrycе „Dlaczego" zamieszczać będziemy odpowiedzi na zapytania czytelników „Zetu", dotyczące podstawowych, zasadniczych problemów. Red.).

Panu S. B. Kraków. — Bagatela! W swym krótkim liście stawia Pan nam za jednym zamachem szereg pytań i zarzutów, dotyczących najtrudniejszych problemów, z jakiemi borykała się od stulеci myśl filozoficzna. Odpowiedź na nie wymagałaby właściwie całego traktatu. Mimo to postaramy się wyłożyć w skrócie nasz pogląd na te sprawy.

A więc (w kolejności Pańskiego listu):

1) **Problem wolności woli.** Pisze Pan, że „chcemy w danym momencie to, co chcieć musimy. Jest to **nasza** wola, ale zależna od odziedziczonych i nabytych umiłowań". Gdzież tedy jest ta wolna, twórcza wola?

Otóż wolna wola jest to **przyczynowość** rozumu, zmierzająca ku swoim własnym celom. Gdyby nasze Ja było tylko zwierciadłem, odbijającem otaczające nas Nie-Ja, czyli bierną pojemnością — byłoby całkowicie uwarunkowane przez „uczucia, skłonności, umiłowania" nabyte niejako zzewnątrz. Ale nasze Ja, prócz rzeczywistości nabytej zzewnątrz, posiada jeszcze rzeczywistość własną, autonomiczną, wewnętrzną. Idzie tylko o przejście od Konieczności do Wolności, od naszej zwierzęcej przyrody do ludzkiego, stwórczego rozumu — o rozwinięcie w sobie tej, nie nabytej znikąd, własnej samorzutności rozumu. Czystą wolą jest więc nie ta, która — jak Pan sam powiada — „wszystko jednakowo kocha", lecz ta która **sama sobie stwarza cele i sama je realizuje.**

Powie Pan na to, że i wówczas nie jest ona wolna, bo podlega celowości własnej rozumu. Ale ta trudność znika, gdy pojmiemy, że **rozum sam jest Wolnością** i niema nigdzie żadnej wolności poza nim.

Dlaczego jednak rozum jest Wolnością, skoro jest taki, jaki być musi? — Otoż dlatego, że rozum sam w sobie, jako czysta **mocowładność stwórcza** 1) nie może mieć żadnego warunku poza sobą, gdyż jest twórcą wszelkich warunków wogóle: 2) staje się swoim **własnym warunkiem** tylko dla celowości i skuteczności swego działania (nakłada sam sobie prawa, aby czynność jego nie roztrwoniła się w bezkierunkowości i nieokreśloności). Oczywiście, gdy mówimy o takim rozumie, mamy na myśli **ideał** rozumu stwórczego, który mamy dopiero w sobie rozwinąć, wyzwalając się z tych właśnie więzów, które — jak Pan zaznacza słusznie — warunkują **zzewnątrz** nasze postępowanie.

Tak postawione zagadnienie upraszcza nam odrazu niepokojący filozofów i psychologów problemat **wyboru.** Wolna wola, to nie jest „coś", stojące w środku pomiędzy jedną ewentualnością, a drugą, n. p. pomiędzy Dobrem a Złem i czyniące pomiędzy niemi swobodny wybór. Wolna wola to sam rozum, samo Ja ludzkie. Ona sama jest jednym z dwu terminów. Albo wybierze siebie, własną samorzutność stwórczą, czyli Dobro — i wtedy jest wolną, albo też wybierze coś obcego, jakieś Nie-Ja, skłonności fizyczne swego ciała czyli Zło — i wtedy wyrzeka się Wolności (samej siebie) na rzecz Konieczności (przymusu zewnętrznego).

Jeśli pełnię Dobro dlatego, że spodziewam się zapłaty z nieba („po kupiecku" — jak Pan to określa), to oczywiście wola moja nie jest wolna, zabija swą własną samorzutność i Wolność, na rzecz warunku zewnętrznego. Winienem pełnić Dobro nawet wówczas, gdyby nie było zapłaty za nie, winienem pełnić je dlatego, że jest ono celowością własną rozumu. Wtedy zapłata przychodzi sama przez się, bo urzeczywistnianie celowości własnej naszego Ja (rozumu), daje mu byt absolutny, określony przez religję jako nieśmiertelność Osobowości. Proszę zwrócić na to uwagę, że Chrystus polecił nam rozwijać tę samorzutność rozumu, wiedząc, że ona to właśnie jest podstawą nieśmiertelnego bytu: nie dał on ludzkości przykazań, wyszczególnionych tak jak w Starym Testamencie, lecz rzekł tylko: „Nie czyń drugiemu, co tobie nie miłe", czyli: osądź sam, co złe a co dobre

2). **Problem przebóstwienia człowieka.** Bóstwo, Istność Najwyższa, która neutralizuje w sobie wszelkie przeciwieństwa — nie jest bierną, statystyczną zasadą równowagi. Neutralizacja elementów przeciwstawnych to właśnie czynność wieczysta, akt stwórczy. Dlatego Bóstwo, aby być zgodne z samym sobą, musi stwarzać, „wyłania z siebie wszechświaty". Człowiek znajduje się w świecie stworzonym, gdzie elementy przeciwstawne są rozszczepione, a przez to pozbawione rzeczywistości absolutnej. Ale człowiek dąży do wyjścia poza świat stworzony, do utożsamienia swej Myśli ze swą Rzeczywistością, do neutralizacji dwu elementów swego istnienia w tem co jest istotą Bóstwa, czyli w akcie stwórczym. Dlatego Wroński powiada, że celem najwyższym człowieka jest **stworzenie się własne** przez odkrycie Absolutu i Słowa, t. j. rozumowości i mocowładności stwórczej Boga. Nie myli się Pan zatem, sądząc, że istoty, czyniące siebie „na obraz i podobieństwo Boga", winny żyć Jego życiem, a więc wytwarzać nowe rzeczywistości, zamierzone w planie Bożym jako funkcja Człowieka dla dopełnienia dzieła stworzenia wszechświata.

3). **Problem istoty rzeczywistości.** Uważa Pan za niemożliwe, by elementy różnorodne, byt i wiedza, mogły „utworzyć wspólną syntezę", oraz „wyłonić się z jednego źródła". Natomiast przeciwstawia Pan nam monizm absolutny, prasubstancję, zjawiającą nam się pod postacią materji. Uważa Pan za bezpłodne wysiłki dualistów, chcących uzgodnić dwoistość, czy dwubiegunowość rzeczywistości. Zdaniem Pana, elementy różnorodne nie mogłyby oddziaływać na siebie, a przecież oddziaływanie to widzimy w świecie zjawisk.

Stanowisko zajęte przez Pana jest niestety wykrętem ontologicznym, uchylającym się od trudności, o które rozbijały sobie głowę najpotężniejsze systemy filozoficzne. Trudność ta — to przerażający problemat antynomji pomiędzy Myślą a Rzeczywistością, znany wszystkim prawdziwym filozofom na naszym globie. Próbowano go dotąd zawsze **obejść** trzema drogami: albo uznając w rzeczywistości **tylko byt** (realizm), albo uznając w niej **tylko wiedzę** (idealizm), albo wreszcie schłaniając byt i wiedzę w trzeciej zasadzie, **w akcie twórczym woli** (pragmatyzm). Pański monizm substancji pierwotnej zdaje mi się być realizmem (omal nie materjalizmem), chyba, że uznaje Pan tę prasubstancję za istność pragmatyczną, jakąś wolę twórczą, z którą cały wszechświat jest jednorodny; byłby to światopogląd hinduski, zeuropeizowany przez Szopenhauera. Ale odrazu przeczyłby Pan sam sobie, bo przecież przeciwstawił Pan powyżej Stwórcę i świat stworzony, jako dwie istności odrębne.

Którąkolwiek jednak z trzech postaw wymienionych Pan obrał, zawsze będzie ona jednostronna i daleka od rozwiązania problematu. Wroński pierwszy dźwignął się aktem genjuszu ponad to błędne koło — uznając **wszystkie trzy postawy jednocześnie** i budując swój systemat na **triadzie absolutnej.** W ten sposób problemat antynomji między Myślą a Rzeczywistością rozwiązany został na wyższej, zupełnie nieoczekiwanej płaszczyźnie.

Dwa elementy rożnorodne nie „wyłoniły się z jednego źródła", znaczyłoby to bowiem, że ów trzeci, źródłowy **element neutralny** był przed niemi. Tymczasem nie mógł on powstać bez nich, podobnie jak one obydwa nie mogły powstać bez niego. Nie mogły też te dwa powstać bez siebie wzajemnie, co odrazu utrąca zarzut, że elementy różnorodne nie mogą oddziaływać na siebie. Rzecz ma się wprost przeciwnie. Właśnie **tylko** elementy różnorodne, przeciwstawne — mogą reagować wzajemnie. One uzupełniają się w sposób absolutny, tak jak biegun dodatni i ujemny w elektryczności. Jeden nie może istnieć bez drugiego, a oba razem bez wzajemnego przenikania, aktu neutralizacji, który Wroński nazywa elementem neutralnym, lub podstawowym. Wszystkie trzy elementy, razem i jednocześnie dają to, co zwiemy RZECZYWISTOŚCIĄ.

Myśl nie może myśleć o nicości, lecz tylko o Rzeczywistości. Rzeczywistość, która nie dałaby się w żaden sposób pomyśleć — nie jest możliwa. Byt bez określenia (bez **wiedzy**) nie mógłby istnieć, byłby niczem. Podobnie wiedza bez istnienia (bez **bytu**) nie mogłaby określać, byłaby niczem. Rzeczywistość jest więc neutralizacją dwu sił (zasad, albo elementów) które istnieją tylko przez przeciwstawienie się wzajemne — w akcie przenikania się, utożsamiania i rozróżniania. Świat nietylko **jest**, ale i ma znaczenie, **pojętność.** Każdy przedmiot, każde zjawisko — ma w sobie **byt**, czyste istnienie, oraz **wiedzę** (cojakość), zespół właściwości, które czynią go dopiero tem, **czem** jest. Odejmijmy mu wszelkie jego atrybuty, t. zn. jeden z jego elementów (wiedzę), a byt stanie się niczem. Podobnie zachowajmy w myśli wszystkie jego atrybuty wiedne, a zniszczmy go jako byt rzeczywisty — a stanie się również niczem. Ja sam mogę myśleć o sobie tylko przez rozdwojenie siebie na dwa elementy; przeciwstawiam mianowicie siebie jako podmiot (myślący) sobie, jako przedmiotowi (istniejącemu).

„Przez przeciwieństwo elementu-bytu i elementu-wiedzy — pisze Francis Varrain w swym „Wiązaniu metafizycznym" — Rzeczywistość i Myśl są określone w stosunku do granicy wspólnej; i cecha tej granicy odsłania się już, jako należąca do dziedziny **czynu**"...

Że rozum nasz dąży samorzutnie ku tej triadzie (jedność dwoista, tożsamość różności), świadczy jego akt „dlaczego?", poszukujący we wszystkiem **racji bytu**, czyli znaczenia istnienia. Rzeczywistość jest taka a nie inna, nietylko dlatego, że taka jest, ale i dlatego, że taka **być powinna.** Zasada racji bytu odsłania nam więc związek wzajemny bytu i wiedzy, utożsamiony w jednym **akcie rozumu.** Na tej drodze szukać należy zarówno samej istoty rzeczywistości (owego aktu będącego wspólnością elementów różnorodnych), ale i **mocowładności stwórczej naszego Ja**, zbliżającej nas ku stwórczej rzeczywistości Boga.

*) In Deo esse et intelligere idem est — św. Tomasz z **Akwinu.**

Ponieważ najbliższe numery „Zetu" poświęcone będą przeważnie Stanisławowi Wyspiańskiemu, odkładamy — z braku miejsca — druk artykułów Jerzego Brauna z cyklu: „Historja i Prawo Postępu" do numerów po-jubileuszowych. Następny artykuł z tego cyklu ukaże się więc dopiero w n-rze z dn. 15 grudnia b. r.

Życie i praca pisarza polskiego

Na podstawie ankiety Zw. Zaw. Lit. Pol. w Warszawie. 260 str. Instytut gospodarstwa społecznego. 1932.

W 1929 r. postanowił zarząd Zw. Zaw. Lit. Polskich w Warszawie drogą ankiety ustalić warunki materjalne i moralne, w jakich żyje i pracuje współczesny pisarz polski. Niniejszy pokaźny i ładnie wydany tom, to owoc b. starannego i wszechstronnego opracowania uzyskanych tą drogą materjałów. Każdy inteligent przeczyta to dzieło z najwyższem zaciekawieniem, a jeśli rodzima kultura leży mu na sercu, to... legnie mu ona na niem jeszcze cięższym kamieniem. Jakie są materjalne warunki egzystencji pisarza w tej Rzeczypospolitej? Żadne: warunków tych niema wogóle: pisarz w Polsce istnieć nie może, o ile nie jest Teresą Neumann, kapitalistą, utrzymankiem swej rodziny, urzędnikiem... Ano, trudno: zato sport się rozwija: przypominamy naszym łaskawym radjosłuchaczkom i słuchaczom, że po skończonej audycji należy uziemić swe zainteresowania przesuwając je z mózgowia do odnóży, i życzymy wszystkim dobrej nocy. Macte animo, generose puer! sic itur ad astra.

Zamiast recenzji, przytoczę garść ciekawych szczegółów statystycznych. Tylko proszę pamiętać, że od roku 1929 zarobki literatów polskich zmniejszyły się niepomiernie, zadając kłam optymistycznemu przysłowiu, że kto leży na ziemi, ten nie ma gdzie spadać.

Ankietę rozesłano 696 literatom zrzeszonym: odpowiedziało 198 czyli 28,4%. Pochodzenie wg. dzielnic: rosyjska 51,6%, austr. 39,1%, niem. 3,8% i zagranica 5,7%. Miejsce zamieszkania: Warszawa (ogromnie literatów przyciągająca) i województwa środkowe 121 osób, wschodnie 7, południowe 41, Śląsk 1, Pomorze i Pozn. 10, zagranica 9. Wiek: lat 20 i mniej — 0,5%, 21 — 25 — 4,2%, 26—30 — 10%, 31—40 — 31,9%, 41—50 — 27,7%, 51—60 — 13,7%, 61 i więcej — 10%. Stanowisko społeczne rodziców: ziemianie, pracownicy umysł. i wolne zawody 89,2%(!), kupcy, przemysł. i t. d. 5,1%, robotn. i rzemieśl. 3,8%, chłopi 1,9%. Położenie rodziców b. ciężkie 5 autorów, ciężkie 17, b. skromne 13, średnie 27, dobre 29, b. dobre 5. Stan rodzinny: kawalerowie i panny 41, żonaci i zamężne 128, wdow. 14, rozwiedz. 12(!), mający 1 dziecko — 45, 2 dzieci — 29, 3 dz. 11, 4 dz. — 3, 5 dz. — 1; liczba dzieci nie podana — 3, bezdzietni — 106(!). Uderza fakt, że małżeństw bezdzietnych jest aż 43%, mających zaś ponad 2 dz. — tylko 8%. Wykształcenie: najwyższe u krytyków, najniższe u tłumaczy i poetów; najwięcej adeptów mają wśród literatów filozofja, humaniora, pedagogja, najmniej agronomja i technika. Znajomość języków: niemieckiego 91%, franc. 90%, rosyjskiego 62%, angielskiego 41%, włoskiego 33%, ukr. 12%, czesk. 10%, hiszp. 6%, litew., portug., węg. i duńsk. po 1,5%, serb. i bułg. po 1%, arab., białor., mongol., rumuń.; szwedz. i sanskr. po 0,5%, łac. 12%, greck. 7%, hebr. i żargonu 0% (!?): 1 obcy język zna 6 osób, 2 języki — 33, 3 j. — 52, 4 j. — 33, 5 j. — 28, 6 j. — 10, 7 j. — 9, 8 j. — 5, żadnego — 1. Podział wg. głównego rodzaju twórczości: 51 poetów, 10 dramaturgów, 70 beletrystów, 16 tłumaczy, 33 krytyków, 18 publicystów. Dochody z pióra w r. 1929: 8% pisarzy — ani grosza!: 36% mniej niż 100 zł. miesięcznie, 18% — mniej niż 200 zł.: tylko 8% — ponad 1.000 zł.: 80% **literatów zarabia piórem mniej niż 385 zł.** miesięcznie! Aż 48 literatów podaje, że wydawcy bądź wcale nie dotrzymują umów, bądź b. niezadowalająco. W stosunku do lat przedwojennych, spadek honorarjów za książkę wynosi: krytyka 23,5%, przekłady 43%, beletr. 45,8%, poezja 46,8%; utwory scen. 91,3%! Prace niewydane posiada aż 144 pisarzy. Liczba autorów, których prace były tłumaczone na: 1 język obcy — 32, 2 j. —14, 3 j. — 6, 4 i 6 j. — 3; 5 j. — 2; 8, 9, 10 lub 12 j. — 1; na niepodaną liczbę j. — 20. Najwięcej tłumaczono na niemiecki, dalej na czeski, franc., ros., ang.; włoski; chorw., szwedz., ukr., bułg., esperant.; fiń.; litew., słowacki, estoń., grecki; hiszp., holend.: jap., łot., rum., słoweński, węg.: żyd. Różnego rodzaju zapomogi pobierało 53 pisarzy. Nagrody (niekiedy śmiesznie niskie) otrzymało 49. Nie posiada oddzielnego pokoju aż 47 literatów! Maszyn do pisania nie posiada 115, telefonu 89.

Na tem, dla braku miejsca, muszę kończyć. Większość literatów polskich nie ma własnego kąta, nie ma za co kupić maszyny i niezbędnych książek, zarabia tyle co woźni, na starość nie ma emerytury, przez wydawców jest tęgo nabierana, na swe najwartościowsze dzieła wogóle nakładców nie znajduje. Słowem: żyć, nie umierać.

Cz. J.-K.

Przegląd Prasy

O nowe wychowanie

W n-rze 15-tym „Zetu" pisaliśmy o objęciu przez grupę „Ryngrafu" dodatku literackiego w „Kurjerze Łódzkim", rejestrując to jako objaw dodatni i interesujący, ze względu na prężność i ambitne zamierzenia tej grupy. że stworzenie narzędzia wypowiedzi dla tych ludzi było rzeczą naprawdę pożyteczną, świadczy artykuł W. Walczowskiego (w „Kurjerze Łódzkim" z 30 października), nad którym znowuż nie można przejść do porządku dziennego. Autor pisze w nim o „Ideach nowego wychowania", ujawniając zrozumienie struktury duchowej nowej ery dziejowej i jej człowieka. Twórczą rolę Polski w tym trudnym procesie wychowania jutrzejszej ludzkości ujmuje Walczowski poważnie i pozytywnie, bez cienia szowinizmu, czy przesady.

Mówiąc o światowej Lidze Nowego Wychowania i o udziale Polski w tej organizacji, notuje z radością sukcesy, odniesione przez nas na zjeździe wychowawców i wystawie artystycznej pracy ręcznej w Nicei. Celowością, pomysłowością i rozumną prostotą układu wysunął się tam dział polski na pierwsze miejsce, co przyznali zgodnie przedstawiciele Anglji, Ameryki, Francji, Hiszpanji, Włoch, Japonji, a nawet Niemiec, podkreślając „wysoką klasę rodzącej się kultury polskiej jako pierwszego ogniwa przewidywanej przez współczesnych myślicieli (Spengler) kultury pracy — kultury słowiańskiej..." „Przyjście tej kultury obwieszczali zresztą dość wyraźnie, wciąż jeszcze niedocenianí u nas Norwid i Hoene-Wroński".

Problem wychowania nowego człowieka określa autor artykułu w następujących słowach:

„Jednym z podstawowych postulatów Ligi jest: tak wychować człowieka, aby odnalazł i rozwiązał zatraconą zdolność twórczą, która jedynie może wprowadzić znękaną ludzkość w Erę Parakleta, gdzie Piękno - sztuka, Dobro - religja i Prawda - nauka podadzą sobie dłonie, budując nową epokę ludzkości. Mechanizacja naszej doby odsunęła człowieka od bezpośredniego obcowania z twórczością, degradując go do rzędu częściowego składnika maszyny. Nie zadowala skutkiem tego instynktu twórczego, jaki jest w każdym normalnym człowieku. Żeby temu zapobiedz, nowe metody wychowawcze tak pojmują pracę człowieka, żeby w tworach jego rąk zawsze widoczny był wyraz poczucia piękna, żeby w pracy wyzwalało się poczucie prawidłowości, tkwiące w duszy ludzkiej, żeby wyzwalając z siebie poczucie piękna i prawidłowości, rozwijał i kształtował każdą formę, dając w niej wyraz swego najistotniejszego wnętrza — Jaźni..."

„Obecna dewaluacja wszystkich prawie form, mających wartość obiegową w kulturze łacińsko - nordyjskiej, unaocznia nam niezbicie fakt, że stoimy na marginesie dwu epok..." Autor wyraża przekonanie, że w kształtowaniu epoki jutrzejszej Polska, dzięki specyficznym warunkom grać może rolę naczelną. Zastanawia się tylko, czy żywiołowość rozwoju, jaką przejawia powojenna twórczość polska (w dziedzinie przemysłu artystycznego przedewszystkiem), nie jest zjawiskiem niepokojącem, ze względu na możliwość przedwczesnego gorączkowego zużycia się i wyczerpania.

„Źle byłoby, gdyby rodząca się w trudzie kultura polska była tylko cudownem dzieckiem, które przez przedwczesną dojrzałość często zostaje na poziomie dzieciństwa".

Piątkowy koncert symfoniczny

Pierwsze wykonanie IV symfonji Szymanowskiego

W pierwszej części piątkowego koncertu symfonicznego wykonano dwa utwory kompozytorów z młodszej generacji. „Malowanki" Zygfryda Kasserna i „Taniec z Osmołody" Romana Palestra.

Niewątpliwie duży talent Kasserna znajduje najlepszy swój wyraz w wyrafinowanych i barwnych efektach dźwiękowych. W fakturze tego dzieła daje się jednak zauważyć pewna nierówność, świadcząca o tem, że autor jeszcze niezupełnie sprecyzował swój własny styl i obok bardzo śmiałych i oryginalnych pomysłów umieszcza efekty banalniejsze.

W „Tańcu z Osmołody" Palestra należy przedewszystkiem podkreślić niezwykle umiejętną i soczystą instrumentację. Być może w zbyt niewspółmiernym stosunku do wszelkiej techniki autora, znajduje się pewne ubóstwo i monotonja tematyki. Jednostajności tej nie stara się autor usunąć przez urozmaicenie rytmiczne i dynamiczne, co jest może usprawiedliwione przez charakter folklorystyczny utworu, ale wywołuje pewne zastrzeżenia, jeśli chodzi o wrażenie artystyczne.

W dziele tem istotnie trudno wykryć coś banalnego, ale tendencja unikania za wszelką cenę cienia wszystkiego, coby się mogło wydać nieoryginalnem jest zbyt widoczna. W rezultacie jest zmącona szczerość i bezpośredniość oddziaływania artystycznego.

Oba utwory przyjęła publiczność gorąco. W drugiej części koncertu wykonano poraz pierwszy IV symfonję Szymanowskiego, w której partję solową fortepianu odegrał sam autor. Wykonanie tego utworu, który raczej należałoby nazwać koncertem fortepianowym, należy bezwzględnie zaliczyć do najwybitniejszych wydarzeń muzycznych obecnego sezonu. Już przy pierwszych taktach tego wspaniałego dzieła ginie wszelka zdolność do zimnej analizy; nie można powiedzieć czy to jest muzyka nowoczesna, czy romantyczna, czy impresjonistyczna; zagadnienie szkoły i kierunku staje się zupełnie nieistotnem wobec samej czystej muzyki, wypływającej bezpośrednio z impulsów genjuszu. Mimo całego bogactwa nowoczesnej faktury, którą rozporządza z takiem mistrzowstwem autor, nie zwraca się właściwie uwagi na poszczególne efekty, do tego stopnia wszystko jest konieczne, istotne i wydaje się jedynem możliwem w danej chwili. IV symfonja jest punktem szczytowym tendencji ku coraz większej „krystaliczności" muzyki i oczyszczeniu jej od wszelkich dodatków, chociażby najpiękniejszych, ale nie wynikających wyraźnie i z narzucającą się koniecznością z ogólnej koncepcji. Mało jest utworów w światowej literaturze muzycznej, gdzieby jedność całego dzieła dawałaby się tak bezpośrednio odczuć.

Co się tyczy melodyki i tematyki zawsze tak bogatej u Szymanowskiego, to w tej symfonji też się da odczuć datująca już od „Stabat Mater" tendencja ku maksymalnej prostocie. W utworach wcześniejszych cechowała Szymanowskiego jakgdyby pewna obawa przed łatwością melodji; w rezultacie tematy jego miały rysunek powiewny, nieokreślony rytmicznie, motywy zazębiały się i bez wyraźnych granic wypływały jedne z drugich. W IV symfonji nie obawia się autor tematów zaokrąglonych i skończonych. Utworem tym daje dowód umiejętności niewielu genjuszom właściwej zamykania największego piękna w motywach zwyczajnych, najprostszych.

Zresztą żadne opisy nie wystarczą, aby oddać chociażby w przybliżeniu wstrząs estetyczny, jaki ogarnia słuchacza od pierwszej chwili do samego końca. Zbyt wielka jest niewspółmierność pomiędzy tem, co można powiedzieć o tej symfonji, a tem, co się przeżywa, gdy jej się słucha. By ktoś mógł zrozumieć czem jest ten utwór, musi go usłyszeć. Najlepszem zaś i jedynem określeniem wystarczająco wykazującem wielkość tego dzieła jest stwierdzenie, że jest to najwspanialsza rzecz ze wszystkich, jakie dotychczas stworzył Szymanowski.

K. Regamey.

Irzykowski o Boyu

Karol Irzykowski („Robotnik" dn. 10 listopada) w artykule: „Boy męczenniczek" bardzo trafnie charakteryzuje postawę Boy'a wobec obozu postępowego w Polsce:

„Boy nie polemizuje — na to jest zbyt dostojny, on **już sam fakt ataku** na Jego Boy'owską Mość **uważa za zbrodnię** i żąda popierania siebie za wszelką cenę... Aby taką niesłychaną pretensję uzasadnić, Boy dopuszcza się szantażu: siebie, swoją całą pisaninę, swoje flirty, swoje wywąchiwania „zapaszku kobiecego" w życiorysach sławnych ludzi i t. d. identyfikuje ze sprawą Poradni Świadomego Macierzyństwa i ze sprawą całego frontu antyklerykalnego i postępowego. Boy ma być sacrosanctus, kto jego atakuje za wyczyny w dziedzinie innej, ten popełnia świętokradztwo!".

Zdaniem Irzykowskiego „Robotnik" nietylko nie prowadzi kampanji przeciw Boy'owi, lecz — przeciwnie — głaszcze go i chwali, niejednokrotnie więcej niż na to zasługuje. Pochlebstwem i przesadą nazywa już sam tytuł artykułu Niedziałkowskiego: „Problem Boy'a", ponieważ problem ten nie dotyczy właściwie Boya, lecz „nagminnej **wielbiączki**, która osobę p. Boya otacza", co stawia go na równi z problemem popularności Mniszkówney, czy Zarzyckiej. Ale stanowisko zajęte przezeń i przez Millera było ich „prywatną imprezą literacką", za którą redakcja „Robotnika" nie ponosi żadnej odpowiedzialności.

„Może mi się nie podobają jego recenzje, jego demaskowana literatura a zamaskowana pornografja, **jego partactwa literackie** i t. p. — o czem zresztą już sporo razy pisałem. Wolno mi, bo wolnoć Tomku w swoim domku" — pisze Irzykowski, zaznaczając jednakowoż, że ze stanowiskiem jego solidaryzuje się już wiele niezależnych umysłów z polskiej lewicy.

„Boy przestaje być nietykalną świętością lewicy i pojmuję, że go to boli".

Uniński w Filharmonji

Koncert piątkowy (z dn. 4 b. m.) w Filharmonji odbył się przy wzmożonej frekwencji publiczności. Magnesem, który ściągnął tak pokaźną liczbę słuchaczy, był bezwątpienia p. Aleksander Uniński, tegoroczny laureat międzynarodowego konkursu im. Fr. Chopina w Warszawie.

P. Uniński odegrał z towarzyszeniem orkiestry trzeci koncert fortepianowy Sergjusza Prokofjewa. Gra jego, nacechowana subtelną szczerością artystyczną i młodzieńczym polotem, sugeruje słuchacza. Koncert Prokofjewa najeżony jest trudnościami technicznemi, z których Uniński wyszedł nagół zwycięsko. Młody pianista posiada ładny ton, zdrowe poczucie frazy muzycznej, brak jednak t. zw. „siły uderzenia" sprawia, że jego forte nie brzmi przekonywująco (częściowo winę ponosi instrument Pleyela), to też najlepiej wypadły te fragmenty, które nie wymagały większego natężenia dźwiękowego. Bogaty kościec rytmiczny koncertu fortepianowego nie został należycie wydobyty.

W utworach solowych (Scarlatti, Albeniz i Infante) odegranych na zakończenie koncertu pokazał Uniński wysoką klasę, którą mieliśmy już możność zaobserwować podczas tegorocznego konkursu.

Poco wyciągnięto z lamusa starożytności Pierwszą Symfonję Igora Strawińskiego pozostanie zawsze dla mnie głęboką tajemnicą. Utwór ten mocno przydługi, pełen reminiscencyj z Czajkowskiego, Kalinikowa i innych, niczem nie zapowiada przyszłych cech genjalnego twórcy „Petruszki" i „Święta wiosny".

Pozatem program zawierał wstęp do dramatu „Biała gołąbka" Karłowicza i fragment z baletu - tasiemca p. Morawskiego p. t. „Miłość". Fragment bogaty w fakturze instrumentalnej, niestety jakże ubogi jest w treść muzyczną.

Koncertem dyrygował p. Kazimierz Wiłkomirski, członek orkiestry Filharmonji Warszawskiej, który tego wieczoru odbierał święcenia na kapelmistrza wielkich piątkowych koncertów symfonicznych. P. Wiłkomirski osiągnął znaczny sukces i był gorąco oklaskiwany przez publiczność.

Henryk Gadomski.

Walka z człowiekiem

Bolszewicki plan zlikwidowania na naszym globie człowieka, a wyprodukowania na jego miejsce nowego gatunku zwierząt-automatów, którym wykastrowano z mózgu wszystkie zadatki i ideały człowieczeństwa — realizowany jest nader konsekwentnie. Zniszczenie indywiduum już nastąpiło, przez całkowite podporządkowanie go powszechności, **osobowości zbiorowej**, której bezwolnemi, mechanicznemi atomami uczyniono poszczególne istoty ludzkie. Zrobiono to niewątpliwie w tym celu, by niebezpieczna idea Wolności, którą szantażowano proletarjat przed rewolucją, dziś już przestała fascynować ludzkość i przeszkadzać „systemowi doskonałego terroru". Ustrojowo, t. zn. pod względem form prawno - politycznych, osiągnięto już bardzo wiele. Ale rozum, ta najwyższa rzeczywistość ludzka, ten prawdziwy, niezniszczalny CZŁOWIEK, żyjący wewnątrz każdego z nas, nie da się okiełzać tak łatwo. Trzy zwłaszcza funkcje tego rozumu, trzy ideje naczelne i potężne: Prawda, Dobro i Piękno, cel wieczystego dążenia filozofji, religji i sztuki — choć niewidzialne i nieuchwytne, nie dadzą się wykorzenić inaczej jak przez radykalne zniszczenie samej ich istoty i źródła, czyli **samego człowieka.**

Należy podziwiać odwagę i konsekwencję, z jaką bolszewizm zabrał się dziś do tego dzieła. Zrozumiano, że trzeba tu środków specjalnych, jakichś olbrzymich **piatiletek niszczenia,** trudniejszych jeszcze niż piatiletka budowania przemysłu komunistycznego. I oto w dn. 15 maja br. rozpoczęto pierwszą z tych piatiletek. Autor artykułu wstępnego w „Il. Kurjerze Codziennym" z dn. 24.X. nazywa ją „Piatiletką wojny z Bogiem". My nazwiemy ją, bardziej systematycznie, piatiletką walki z ideą Dobra, oraz jej wyrazem społecznym, religją.

Bezbożnictwo grasuje w Sowietach już oddawna i prześladowania religijne były tam na porządku dziennym. Ale odbywało się to bez planu. Teraz dopiero szturm rozpoczął się na całym froncie według wszystkich zasad strategji nowożytnej. Wydano ukaz złożony ze 118 artykułów, przewidujących wszystkie ewentualności. W ciągu pięciu lat, na terytorjum republiki Rad nie pozostanie ani jedna świątynia jakiegokolwiek kultu religijnego. Przeprowadzi się kampanję „antyreligijnego aktywu", mającą na celu „ostateczną likwidację wierzeń religijnych w życiu prywatnem i w rodzinach", aby „samo pojęcie Boga zostało wykreślone z umysłów obywateli sowieckich..." Oczyści się aparat państwowy ze wszelkich sił urzędniczych, przejawiających pozostałości wierzenia religijnego. skasowane zostaną t. zw. komuny religijne, związki zorganizowane na zasadach komunistycznych, ale wykonujące obrzędy religijne. Druk wydawnictw o treści religijnej, wyrabianie przedmiotów kultu (obrazów, kielichów, szat liturgicznych i t. p.), a wreszcie odprawianie Mszy św. i wogóle jakakolwiek modlitwa — karane będą deportacją na wyspy Sołowieckie, poza koło podbiegunowe, lub w stepy Azji środkowej. Wszystkie cerkwie, kościoły, synagogi i meczety przerobione będą na kina, sale restauracyjne i przybytki wesołej rozrywki.

W „Ill. Kur. Codz." z dnia 3 listopada w art. p. t. „Polska znowu przedmurzem chrześcijaństwa", nadesłanym anonimowo z Moskwy, znajdujemy wiele cennych informacyj o metodach prowadzenia przez sowiety tej nowej akcji bezbożniczej; autor wymienia też tytuły najważniejszych pism i wydawnictw bezbożniczych, których jest tam — jak się okazuje — ogromna ilość.

Rzecz oczywista, że kalibany sowieckie nie będą mogły na tym poprzestać. Rozpoczęta już oddawna walka z ideą Prawdy (z nauką czystą) i z ideą Piękna (ze sztuką), temi dwu rownoległemi z religją funkcjami rozumu — będzie musiała kiedyś przeistoczyć się w kampanję podobną tamtej, a więc w postaci specjalnych piatiletek. Będzie to niewątpliwie zniszczenie wszelkich dzieł naukowych i filozoficznych oraz pomników sztuki nie hołdujących Marksowi, deportacja za wolne dociekania naukowe i za wolną twórczość estetyczną, nie będącą niewolniczym produktem propagandowym. **Człowiek** przestanie istnieć. Zamiast niego narodzi się w Rosji nowy, apokaliptyczny jakiś gatunek zwierząt.

Kronika

Jerzy Braun wygłosił w Poznaniu dn. 9 b. m. dwa odczyty: jeden przez radjo p. t. „Twarz człowieka" (o ideologji ruchu filozoficzno - społecznego zapoczątkowanego w literaturze przez „Zet"), drugi staraniem grupy „Promethidionu" w Collegium Medicum na Uniw. Pozn. pt. „Hoene-Wroński a Polska współczesna" (O nowy ład moralny w świecie cywilizowanym). Po odczycie tym rozwinęła się ożywiona, dwugodzinna dyskusja.

Przykład godny naśladowania. Teatr w Kilonji postanowił ułatwić bezrobotnym uczęszczanie do teatru, przez wydawanie 10-fenigowych biletów wstępu na próby generalne. Bilety te przysługują tylko bezrobotnym.

„Moralisme et Littérature" — książka napisana przez dwóch znanych krytyków francuskich, J. Rivièr'a i R. Fernandeza — omawia obszernie zagadnienie moralności w literaturze.

Teatr królewski w Sztokholmie wystawia nieznaną w Europie murzyńską sztukę Marka Conelly p. t. „Zielone łąki". Sztuka ta od dwu lat nie schodzi z repertuaru w Nowym Jorku.

Polacy w Edynburgu. W międzynarodowej wystawie sztuki w Edynburgu (Szkocja) weźmie udział szereg polskich malarzy, m. in. Stryjeńska, Pruszkowski, Rafał Malczewski, Cybis, Czapski, Czyżewski i inni. Wystawa zostanie otwarta z końcem bieżącego miesiąca.

Raymond Poincaré wydał u Plona (Paryż) nowy tom swoich pamiętników zatytułowanych „Au service de la France". Nowy tom nosi tytuł „L'année trouble 1917".

Panait Istrati wydał nową powieść p. t. „La maison Thüringer".

Khalif Montran, chluba poetów arabskich, autor wielu przepięknych poematów, zmarł, mając lat 59. Tłumaczył on również dzieła literatury Zachodu na język arabski. Między in. przełożył „Nędzników" Wiktora Hugo.

Przegląd polskiej poezji powojennej. zamieścił w dwutygodniku „15-dana", wychodzącym w Zagrzebiu — dr. J. Esih. W tym samym piśmie, pisząc obszerny artykuł o Auguście Szenoi, pierwszym autorze powieści historycznych w Chorwacji — omawia dr. Esih także wpływ polskiej powieści historycznej (Kraszewskiego i Sienkiewicza) na literaturę chorwacką.

Książka o Wagnerze. Guy de Pourtales wydał ostatnio w Paryżu, Londynie i New Jorku równocześnie — książkę o życiu Wagnera. De Pourtales jest autorem biografij Liszta i Chopina.

Z okazji 50-tej rocznicy śmierci Wagnera, Lipsk — jego rodzinne miasto postanowiło postawić pomnik wielkiemu kompozytorowi.

„Tragiczna Ameryka" — oto tytuł nowej książki Teodora Dreisera. Książka ta w sposób ostry i może jednostronny piętnuje stosunki amerykańskie.

REDAKCJA: Warszawa — Jerzy Braun, Dobra 59, I p. Kraków — Tadeusz Kudliński, Słoneczna 15 m. 9.

ADMINISTRACJA: Warszawa, Dobra 59, I p. Konto P. K. O. 153.210.

Prenumerata: kwartalna 3 zł., półroczna 5 zł., roczna 10 zł

Druk. „Nowogrodzka", Warszawa, Tarczyńska 4. tel. 680-20.